Izdavači

Prosveta • Beograd
Rad • Beograd
Matica srpska • Novi Sad

Urednici

Milisav Savić
Branislav Milošević
Radovan Ždrale

RADOMIR KONSTANTINOVIĆ

BIĆE I JEZIK

U ISKUSTVU PESNIKA SRPSKE KULTURE DVADESETOG VEKA

1

BEOGRAD, 1983.

T311.792/1

318/84

Kosta Abrašević /7/ Dragan Aleksić /33/ Ivo Andrić /71/ Mirko Banjević /121/ Stevan P. Bešević /149/ Desimir Blagojević /173/ Milutin Bojić /225/ Moni de Buli /317/ Miloš Crnjanski /349/ Bogdan Čiplić /409/ Milan Ćurčin /431/

Kosta Abrašević

Mrtav u devetnaestoj godini (8. januara 1898), Kosta Abrašević u ovom veku živi mitskom snagom: smrt, koja ga je osudila da ostane dečak, kao da je zauvek sjedinila njegovu mladost sa mladošću radničkog pokreta u Srbiji.[1] On je sušto otelotvorenje romantizma, i to dvostrukog: i onog koji je bio svojstven, a valjda i neophodan, usamljenim revolucionarima njegovog doba, — koji su usamljenošću stizali čak do svojevrsnog ničeanstva (kao Dušan Srezojević), — i onoga *literarnog,* koji ne samo što nije mogao da se pomiri sa mišlju radničkog pokreta, sve izrazitije prožimanom Marksom, nego je, kao mrtva fraza davno već mrtvog sveta, bio njegova apsolutna suprotnost. Poezija ovoga dečaka je neprestano preplitanje ova dva romantizma: svojom rečju nedvosmisleno na padinama poznog literarnog romantizma, i danas zbog toga mnogim svojim stihovima *mrtva,* ona je bitnošću svojom, najčešće *kao nekakvim plamenom bez reči,* poezija romantizma ranog radničkog pokreta.

Danas se zna da je i jedna od najpoznatijih njegovih pesama, *Crvena,* iz 1894, *neposredno* iz romantizma: u poslednjem izdanju pesama Koste Abrašević a, koje naslovom *Svet je naša*

[1] Za života je objavio veoma malo, pa i to uglavnom ne potpisujući se imenom (u *Socijal-Demokratu* potpisivao se pseudonimom *Radnik).* Tek po njegovoj smrti drugovi su mu štampali pesme u *Zvezdi, Delu* i *Radničkim novinama,* a zatim i kao posebnu zbirku, pod naslovom *Pesme, izdanje grupe velikoškolaca socijalista,* Beograd, 1903.

otadžbina ne ponavlja samo jedan Abraševićev stih nego kazuje i suštinsku misao ovog revolucionara, ukazano je na vezu između ove njegove pesme i pesme *Crvena je*... Milana Kujundžića Aberdara, iz njegove zbirke *Prvi jek* (1862).[2] Evo Aberdara:

Crvena je krvca,
Što žićem puni grudi.
Crvena je ruža,
Što ljubav toplu žudi.
Crvena je zora,
Što sjajne dane budi.
Pa može l' njihov đak
Ne biti »crvenjak«?

Evo pesme *Crvena* Koste Abraševića:

Crvena je krvca, što kipti u nama:
Crvena je munja, što oblak prolama:
Crveno je nebo, kad se zorom smije,
Crven nam je barjak, što se gordo vije;
Crvena je mržnja u našim grudima
Pa i gnev je crven, što nas obuzima;
O, tirani, čujte — ne treba vam kriti —
I osveta naša — crvena će biti!

Veze između Abraševićeve pesme *Crvena* i ovoga trenutka Milana Kujundžića Aberdara jesu nedvosmislene. Ima li, ipak, neke razlike? Pre svega, ta razlika je *u zamahu* stihova, u patetičkome njihovome naboju, i njihovoj udarnosti: taj zamah i ta udarnost u pesmi Koste Abraševića su neuporedivo veći; pesma njegova, zahvaljujući tom zamahu, ima u sebi više *unutrašnje* koherencije, i znatno je većega naboja: upoređena sa pesmom Aberdarovom, ona deluje kao njen koncentrat. Ono što je samo naznačeno u Aberdarovoj pesmi, ovde kao da dolazi do svoga *bića*, naslućuje svoju autentičnu snagu. U Aberdarovim stihovima ima nečega mlakog, neodređenog; u stihovima Koste Abraševića, koji je pošao od Aberdarovog lajtmotivskog *Crvena*

[2] V. predgovor Dragiše Vitoševića u knjizi izabranih Abraševićevih pesama *Svet je naša otadžbina*, izd. *Rad*, Beograd, 1975; Vitošević napominje da mu je na ovu vezu Aberdarove i Abraševićeve pesme ukazao Mladen St. Đuričić.

je, — ali tako što je stihove sa tim lajtmotivom *sabio,* pa oni padaju, kao udarci, jedan za drugim (dok je kod Aberdara to svaki drugi stih), — o toj mlakoj neodređenosti nema ni govora: tu ima neke neodoljivosti i zamaha. Ono što je za Aberdara samo mala igra, za Kostu Abraševića je sudbina. Aberdar je nestašni đak-crvenjak, — onaj koji će, uostalom, postati *naprednjak,* jedan od najvećih reakcionara, obrenovićevski progonitelj »crvenjaka«, — Kosta Abrašević je pesnik osvetnog gneva proletarijata. Povećani *zamah* njegove pesme, onaj verbalno-zgušnjavajući intenzitet — koji iskustvu današnjeg sluha, kao istorijskom iskustvu uveličavanja ovog intenziteta, može (pa valjda čak i mora?) lako da promakne, ali koji se ukazuje kao neporečan upravo kada se Abraševićeva *Crvena* uporedi sa Aberdarovom pesmom *Crvena je,* — taj povećani zamah ide iz ovoga gneva: objavljujući se doslovce Aberdarovim početnim rečima: »Crvena je krvca«, Abrašević umesto Aberdarove ruže ljubavi i zore otkriva da su crveni *mržnja, gnev i osveta.* Ko bi osporio da je Abrašević u pesmi *Crvena* pošao od Aberdara? Ali ko bi mogao da ospori da je to ovaj povišeni emocionalni intenzitet uveličanog imperativa negacije, intenzitet koji, polazeći od romantičarske »krvce«, ide ka gnevu i mržnji, koji će ovu »krvcu« u najbitnijim vizijama Abraševićevim da pretvori u »tiransku krv«, čak u »krvavo more«?

Abrašević je taj gnev, pre svega; gnev rođen u suzi jedne izuzetne, dečački usplahirene, saosećajnosti, odjekivanjem na nesreću potlačenih, ali gnev kao prevazilaženje te saosećajnosti, *svešću* o pravoj istini sveta. Umesto suza »što na zemlji vlada pak'o« (tih suza koje je nazivao »kukavičke suze«), hteo je on da kroz svaku njegovu reč potlačenima »kapka po kap svesti stiže«, jer »njima treba (...) svesti, volje, mača«.[3] Ako je on upoznao liriku milosrđa, — pa je čak, u jednom trenutku, pišući sentimentalističko-romantičarsku pesmu o prosjakinji na mostu, i pokušavajući da se saživi sa ovom prosjakinjom, stigao i do uboško-molitvene melodije iz folklora),[4] — njegova poezija je, ipak, pre svega, *osvajanje gneva,* kroz svest, nadilaženjem ovoga sapatničkog sentimentalizma i lirike u kojoj socijalna svest

[3] U pesmi *Suze.*

[4] »O dobri ljudi, milost pružite, / Bogu se moćnom tim odužite, / Pružite darak, pruš'te bogati, / Tim ćete bogu poštu odati. / Tako vas sreća vazda pratila, / I muške teške čase kratila; / Tako vam zvezda zdravlja sijala / I u kolevci čedo nijala« *(Prosjakinja na mostu,* 1895).

završava u mucanjima za milosrđem; očajanje pred socijalnom bedom izmamilo je ovome dečaku, 1895, stihove:

Za to nema reči, za to usta ćute,
Od teškoga bola usne su smrznute

(Suze). Ako u ovim usnama koje je on video *bolom smrznute* ima odseva autentične poezije, sasvim neuobičajene za dečaka od šesnaest godina krajem prošlog veka (koji drugi šesnaestogodišnjak srpske poezije ovoga doba pisao je ovakve stihove?), tu poetsku autentičnost donosi autentično iskustvo gneva. Ako u ovome dečaku-pobunjeniku ima nekoga *genija,* onda to nije nikako genije pesnika za koga bi moglo da se kaže da je »bio izvanredno veliki rođeni pesnik, dostojan duhovni rival proslavljenih pesnika Branka Radičevića, Đure Jakšića, Jove Jovanovića«:[5] Abrašević je *budući* pesnik *buduće* radničke klase; *ne samo dečak koji tek traži svoj stih, nego i klasa koja, kroz njega, doziva sebe iz budućnosti.* On se rađa zajedno sa radničkom klasom, i njegov genije jeste upravo genije ovoga rađanja: genije duboke odanosti čovečnom uzdignute do gneva na sve protivčovečno: *genije apsolutne ljubavi koji u klasnome svetu progovara klasnom mržnjom.* Romantičarska fraza (i to pre svega ona dramsko-patetična, Jakšićeva) držala ga je u vlasti: Abrašević je među njenim poslednjim miljenicima i žrtvama. Nema sumnje da je on toj frazi, koja je ostala bez tvoračke stihije, — kao neka forma bez subjekta, — obećavao novu

[5] Milorad Belić, u predgovoru knjizi inž. Mome Popovića *Kosta Abrašević, njegov život, rad i ideje,* izd. *Ujedinjene radničke umetničke grupe »Abrašević«.* Beograd, 1940. — Belić ovome dodaje: »Ali o ovome velikom pesniku ne govori nijedna školska knjiga i nijedan ga profesor nije uneo u svoju antologiju. (. . .) On nije slavio nasilje i tiraniju već se borio protiv njih. Zato njega i nema u listi priznatih pesnika koju utvrđuju učeni profesori. Ali baš zato on danas živi u srcima hiljada radnika«. (Ovo je, *doslovce,* ponovio i Milorad Panić-Surep: »O Abraševiću nisu pisali školski udžbenici, nisu ga unosili u antologije profesori. On je živeo u srcima ljudi svoje klase«, — *Život i rad Koste Abraševića,* u Abraševićevoj knjizi *Pesme,* izd. *Rad,* Beograd, 1950.) Ovoj nekritičnosti, očito inspirisanoj potrebom da se probije ćutanje na koje je buržoaska vlast u kulturi osuđivala i Abraševića i abraševićevsku, radničko-revolucionarnu, misao uopšte, ali koja je u načelu nespojiva sa ovom *fundamentalno-kritičkom* mišlju, prvi se suprotstavio Eli Finci: govoreći o Abraševiću kao o »najznačajnijoj pesničkoj pojavi u redovima našega proletarijata«, on je pisao da je njegovo delo »ostalo pesnički nedovoljno izgrađeno, sirovo, bez individualnijih akcenata i osobenije poetske ekspresije« *(Enciklopedija Jugoslavije,* svezak I, 1955).

stihiju, ovu stihiju klasnog gneva, i da je, u tome smislu, njegova pesma *susret romantičarske fraze, koja je ostala bez stihije, i stihije klasne mržnje,* a on sâm svojevrsno obećanje stihije već iscrpenom romantizmu: on se javlja dosledno *markovićevski,* onako kako se javljao i sâm radnički pokret: kroz raspad svesti romantičarskog nacionalizma i negacijom njenoga subjekta, kao sami subjekt *Srbije na Istoku* koja se suočava i sa sopstvenom istinom i sa istorijom, i koja u tome suočavanju *otadžbinu* nacionalističkog romantizma zamenjuje *svetom* socijalističkog romantizma:

O, vladari, o, neljudi!
Takve moći ko vam dade,
Da tiranske vaše ćudi
Narodima međe grade?
Je l' božanska ta vlast vaša?
Ko je dade vama svima,
Da stvorite vašim besom
Otadžbine narodima?
Čujte, grmi iz nizina:
Svet je naša otadžbina!

(u pesmi *Svet je naša otadžbina).* To je prva objava internacionalizma u srpskoj poeziji. U patetici završnih stihova, koji lajtmotivski zatvaraju svaku strofu, oseća se patetika istorijske neumitnosti ili patetika revolucionarnog subjekta koji je determinisan budućnošću. To je ono *osnovno* (i najznačajnije) u ovoj pesmi; ali to nije sve: negacija nacionalističkog romantizma *otadžbine* nije i negacija romantizma uopšte. Stari, »klasični« romantizam produžava se kroz romantičarski zamah neumitnosti istorije čiji glas, kao uvek, »grmi *iz nizina*«, i to pre svega *koncepcijom pesnika kao anti-tiranina.* Pesnik je svet: tiranin je ne-svet. Pesnik se samo-ostvaruje (i samo-određuje) negacijom tiranina. Ali ova negacija jeste i svojevrsno obogovljenje tiranina i »tiranske ćudi«: u stihovima pesme *Svet je naša otadžbina* tiranin je onaj koji svojim ćudima gradi međe narodima, ali i više: on svojim *besom* stvara *otadžbinu.* Ta otadžbina kao delo tiranskoga besa svakako je ovde izraz žudnje za svetom kao otadžbinom: izraz negacije nacionalističkog romantizma;[*] ali, u

[*] Abrašević, pesnik bratstva sveta (v. pesmu *Bratstvo,* takođe iz 1896), čak *ne pravi razliku između države i otadžbine;* on piše, s povlakom, kao jednu reč,

toj negaciji, nije negiran i ovaj anti-tiranski romantizam koji se iskazuje, neumitno, i kao romantizam tiranina: tiranin, u ovom romantizmu, ima nadstvarne moći. On ne stvara svojim »besom« samo »otadžbinu«; on je i suštinska svemoćna sila determinacije, i to na svakoj ravni. On određuje stihiju »klasnoga gneva«. Ta stihija klasnoga gneva prožima se stihijom anti-tiranstva romantičarskog pesnika ali, ne manje, i Vojislava Ilića, pesnika koji je, osećajući se u životu svoga doba »ko sumorni putnik na prazniku tuđem«,[7] između dve emigracije u prirodu i pseudo-klasicističku mitologiju, bio u nekim časovima spreman da se otvori i »svetozarskim« idejama, ali u kome je romantičarsko anti-tiranstvo bilo neuporedivo jače od svakoga »svetozarstva«. Svakako, nije puki slučaj što je radničko društvo, koje će poneti ime Koste Abraševića (1905), uzelo za svoju himnu *Radničku pesmu* Vojislava Ilića: to je simboličko otelotvorenje suštastvene veze između Vojislava Ilića i Abraševića. Ali Vojislav Ilić neuporedivo više se produžavao kroz Abraševića trenucima svog romantičarskog anti-tiranstva nego ovom *Radničkom pesmom* (koju je, kao pesmu radničkog hora Josifa Marinkovića, Abrašević morao da zna).[8] Vojislav Ilić, pesnik anti-tiranin, u samom je Abraševićevom idealu pesme od koje treba da se unezvere krunisane glave i kojom će potlačeni da slave svoje vaskrsenje. Kosta Abrašević učini se, ponekada, kao onaj koji je pokušavao pre svega da ostvari Ilićevo proročanstvo: »A oružani mržnjom na tirane, / S buktinjom, lirom i sa britkim mačem, / Proslavljaćemo osvetničke dane — / I kao zvona grmićemo tada / Sa ravnih polja i sa barikada«.[9] Ne samo *sav pesnički program* Abraševićev nego i *osnovni njegovi simboli* tu su, u ovoj Ilićevoj strofi, pisanoj »Kad bura besni i kad igra glava«,[10] a Ilićeve reči,

država-otadžbina: »O, ubice, đenerali, / Prolivena krv vas kune, / Milijuna što su pali / Za tiranske sjajne krune. / Ko vam pruži, ko vam dade / Takvu silu, takvu volju, / Za *državu-otadžbinu* / Da s' narodi ljuto kolju? / *Čujte, grmi iz nizina: / Svet je naša otadžbina!*«

[7] Vojislav Ilić, *Prijatelju* (iz 1889).

[8] »Goniocu noći tavne . . . / Sve je delo našeg truda, / Naših ruku sve je rad«. Ovu pesmu Ilić je napisao za radnički hor u Beogradu, na traženje Josifa Marinkovića, koji ju je i komponovao i u čijoj partituri je pesma i sačuvana: objavljena je, zajedno s partiturom J. Marinkovića, tek 1948, — v. o tome u knjizi M. Pavića, *Vojislav Ilić, njegovo vreme i delo*, izd. *Prosveta*, Beograd, 1972, str. 138.

[9] Vojislav Ilić, *Iz beležnika*, 8 (1888).

[10] Vojislav Ilić, *Građanska vrlina* (1886).

iz pesme *Dva pesnika*, nesumnjivo su za Kostu Abraševića *putokazne* reči: »Mojom pesmom nevoljnici vaskrsenje svoje slave, / Od te pesme osvetničke krunisane strepe glave. / U njenome oni taktu čuju zveket iz daljine, / i topovsku strašnu paljbu i škripanje giljotine«.[11]

[11] Ilićeva pesma *Dva pesnika* je iz 1888: to je pesma o dva pesnika koji se svađaju pred vratima raja o prvenstvo: navedene reči pesnika-borca nalaze antitezu u rečima drugoga pesnika, koji tvrdi da njemu pripada prvenstvo jer njegova »tužna, čudna pesma horila se iz daljine« i jer je »često umekšala pobedničko srce ledno«. Sveti Petar, međutim, pušta obojicu u raj: ali ne, veli, »zbog stihova, / Nego zato što je bogu dodijala *larma* ova«.

M. Pavić je, u svojoj antologiji pesama Vojislava Ilića, *Pesme*, izd. *Prosveta*, Beograd, 1961, s razlogom uneo ovu pesmu u odeljak *Satiričar i humorista*. Međutim, koji je to humor? Ta »larma« koja je i bogu dodijala nije samo »larma« pesničkih sujeta nego i »larma« u samom duhu V. Ilića: Ilić je ta »dva pesnika« ili dva opredeljenja; pokušaj da se drama ova dva duševna i moralna principa (i dve poetike, izvedene iz njih), nadvlada humorno-satiričkim gestom ne samo što je uzaludan (pesma *Dva pesnika* je jedna od najslabijih pesama Ilićevih), nego samo dokazuje u kojoj meri je ta drama potresala Ilića: on je tu hteo *humorno* da prevaziđe ovu dramu (a kada se javlja humor nego u časovima krajnjeg očajanja?), ali humor ni njega nije mogao da spase od drame: navedeni stihovi u pohvalu pesme od koje strepe krunisane glave nisu i ne mogu biti za Ilića samo jedan glas u ovoj »larmi« koja je i bogu dodijala, nego su oni Ilićevi: humorni završetak pesme, koji ih oglašava za »larmu«, ne može to da porekne.

Pesnik bez svoga sveta, Ilić je pesnik pobune protiv sveta i pesnik očajanja u njemu: pobuna i očajanje tvore u njemu nerazorivo jedinstvo; njegov klasicizam, njegova deskripcija čiji »realizam« je, u stvari, izraz očajničkog samo-objektiviranja u prirodu, ali ne manje i njegov neosporni estetizam, u stilu građansko-gospodstvenoga aristokratizma, podrazumevaju negaciju postojećeg sveta i zato jesu, u svojoj suštini, *vidovi te negacije*. Vojislav Ilić bez negacije jeste građanin bez one »građanske vrline«, u duhu buržoasko-revolucionarnog, demokratskog građanstva francuske revolucije (v. njegovu pesmu *Građanska vrlina*, iz 1886): to je Jovan Dučić. To je odanost »hladnom kamu« vansvetske lepote, bez istorije očajanja, neki Tibulo koji nije onaj Ilićev Tibulo, ni onaj *Ilić-Tibulo* (iz pesme *Tibulo*), koga će on ispratiti rečima: *»Nesrećni* Tibulo naš, bogovi neka ga štite! / On ljubi hladni kam«, — to je *Tibulo bez nesreće*. Ilić je zagledan u »hladni kam« (u svome klasicizmu i estetizmu) pogledom čoveka koji je bio *nesrećan jer nije imao svoj svet*, pogledom čoveka koji sa svetom svoga vremena (sa Srbijom Milana Obrenovića) nije mogao da se suoči a da ne progovori besom u čijoj satiričnosti oseća se, nedvosmisleno, *ritam tirano-ubice*, ali i čovek koji će svoju negaciju (»patriotskog«) romantizma u izvesnim trenucima da artikuliše sasvim u duhu Svetozara Markovića, onaj koji će da napiše predgovor pesmama štamparskog radnika Koste Arsenijevića (1889; neštampan, jer je i zbirka Arsenijevićeva neštampana: objavljen je tek 1908. u *Srpskom književnom glasniku*, knj. XX, br. 7. — v.: M. Pavlović, *Jedan neštampan rukopis Vojislava Ilića)*, pesnika koji se rodio u odjeku na poraz Pariske komune, i koji kao da izranja, u ovim godinama, kao prvi srpski proleterski pesnik (v. Aleksandar Pejović, *Prvi srpski proleterski pesnik, Dometi*,

Abrašević je tu, pred ovom idealnom pesmom-giljotinom, našao osnovni model svog romantizma; ali biće tog romantizma je u mladosti radničkog pokreta i radničke klase (koja je u ovo doba tek počinjala da se uobličava). Romantičarska *anti-tiranska stihija,* koja se produžava stihijom Abraševićeve klasne mržnje, — ali tako da daje ovoj klasnoj mržnji izrazito romantičarsko usmerenje (što će biti sudbonosno i za poetiku i za jezik Abraševićeve pesme), — jeste delo ove mladosti koja je bila upućena na romantizam onako kako je bila *neumitno*

Sombor, 1975, br. 2; o Ilićevom predgovoru pesmama K. Arsenijevića kao i o njegovome »svetozarevskom« stavu prema »patriotskoj pojeziji« nacionalizma šezdesetih i sedamdesetih godina, v. u knjizi Miloradа Pavića *Vojislav Ilić*, str. 139—152).

Kosta Abrašević nastavlja ovoga, anti-tiranskog, romantičarski pobunjeničkog Ilića, u epohi u kojoj je »građansku vrlinu« sve očiglednije imala da zameni »proleterska vrlina«, opredeljujući se, romantizmom svoje mladosti (ali i mladosti radničkog pokreta), između »dva pesnika« u Iliću za pesnika pobune, ali i potvrđujući, tako, ne samo da je u osnovi poezije nove epohe (početkom veka, do prvog svetskog rata) Vojislav Ilić, nego da je *ta nova poezija nastajala razbijanjem Ilića kao »jedinstvenog polja« ova »dva pesnika«, i to pre svega odvajanjem Ilićevog estetizma i građanskog dostojanstva od njegove »građanske vrline«: od negacije postojećeg sveta (Dučić i Rakić).* Abraševićev »izbor«, u samom početku ovoga razbijanja jedinstveno-protivrečna »dva pesnika« u Vojislavu Iliću, osuđen je, u poeziji početkom veka, na vegetiranje na samim marginama, na periferiji ove kulture: to je *osuda istorije:* oni koji su nastavljali Ilića iz predgovora pesmama Koste Arsenijevića bili su na marginama ove kulture onako kako su bili na marginama srpskog društva: kao i Kosta Arsenijević, to su *radnici* u društvu pune ekspanzije građanstva bez ilićevske »građanske vrline«. Nastavljajući Abraševića, a uz to lišeni prava na kulturu, veoma male obrazovanosti, oni nastavljaju anti-tiranskog, u suštini romantičarskog, Vojislava Ilića, ali i frazeologiju *literarnog* romantizma, nesrećno povezanu sa frazeologijom radničkog pokreta, i to tim neumitnije što ih u tome podržava utilitarizam ovog pokreta, koji će se, pripreman uveliko već u misli i akciji Svetozara Markovića (». . . pesnički oblik postao je nešto sasvim sporedno a glavno je propaganda onih misli što ih je izradila današnja nauka«; »Pesnici su većinom dostigli svoj zadatak. Nastalo je vreme praktičnoga rada«, — u članku *Realnost u poeziji),* iskazivati prezirom forme kao nečega nebitnog. (Dragiša Lapčević je, u predgovoru zbirke pesama *Borbi* radnika Vidosava Trepčanina, pisao u socijalističkoj *Borbi,* 1. IX 1912: »Zvanični mu kritičari mogu zameriti formi. Za nas to je najmanja briga«. — nav. prema Dragiša Vitošević, *Srpsko pesništvo II,* izd. *Vuk Karadžić,* Beograd, 1975, str. 156.) Kada pesnici radničkog pokreta pokušavaju da se otmu od tiranstva ove frazeologije koja ih baca u literarnu prošlost produbljujući njihovo izgnanstvo na periferiji društva izgnanstvom na periferiju poetskog jezika vremena, onda je to pokušaj, kao u slučaju Dušana Srezojevića (profesora a ne radnika, kasnije osuđenog na smrt u ludnici), da versifikaciju Rakića, pa i Dučića, izmire sa ideologijom anti-rakićevskog i anti-dučićevskog revolucionarnog subjekta: pokušaj osuđen na poraz.

upućena na veru u stihiju i, ne manje, u zemlji kraljevskog samovlašća, i na romantičarsko anti-tiranstvo.[12] Skerlić, koji je izuzetno doprineo popularnosti poezije Koste Abraševića, ovo nije shvatio. On uopšte nije uočio Abraševićev romantizam. Razlog za to je, nesumnjivo, prvenstveno ideološko-politički: pozdravljajući u Abraševiću »najautentičnijeg pesnika socijalizma kod nas«, pesnika čije pesme imaju »čisto klasinski, radnički karakter«,[13] on je našao da u Abraševićevoj poeziji postoji jedna »nota koja ne treba da bude kod jednoga socijalističkog pesnika«, a ta »nota« je ». . . u *sklonosti ka revolucionarnom rešenju društvenog pitanja,* otprilike onako kako su Jakobinci 1793. odlučivali političku sudbine Francuske. On je i suviše verovao u sposobnost puštanja ‚tiranske krvi', ‚pokvarene krvi'«: to nije samo naivno nego je i protivno socijalističkoj doktrini koja, »u osnovu svome strogo deterministička, uči, naprotiv, da treba raditi na obaranju ustanova a ne ljudi, da niko nije lično kriv«: »narodni pokret« novoga doba je *»evolutivan«* (a ne revolucionaran), pokret »koji u nedrima današnjega društva, *u okvirima današnjih zakona,* vrši veliku revoluciju u pojmovima i materijalnim odnosima«.[14] To je pohvala Abraševiću kao »klasinskom« pesniku i, istovremeno, odbijanje »sklonosti ka revolucionarnom rešenju«; to je upućivanje subjekta revolucije na »okvire« postojećih zakona, ono koje će, uostalom, Skerlića i da odvoji od radničkog pokreta.[15] Ali, to je i jemstvo za nerazumevanje Koste

[12] Za Abraševića je Aleksandar Obrenović bio ono isto što je za Vojislava Ilića bio Milan Obrenović: u njemu je on nalazio »svog« tiranina, prema njemu se on ostvarivao kao pesnik anti-tiranin. U zbirci *Pesme,* uz pesmu *O hleba, hleba!,* o kralju-tiraninu, — »Kralj hoće mira, da živi kralj!« — i u kojoj su stihovi: »Grmljava grozna prethodi buri! / Osveta će te srušiti s vlasti!«, štampana je napomena: »Ovu je proročansku pesmu o krvavoj budućnosti tiranina Aleksandra Obrenovića napisao K. Abrašević (u njenom prvobitnom obliku) kada je ukinut Ustav od 1888. god.« — v. u izboru *Svet je naša otadžbina.*

[13] Bogdan Popović je kasnije tvrdio da su za Skerlića Abraševićeve »pesme bile lepe zato što im je pisac bio socijalist« (u članku *Jovan Skerlić kao književni kritičar, Srpski književni glasnik,* 1920, I, 1; v. Bogdan Popović, Članci i predavanja, Srpska književna zadruga, kolo XXXV, br. 236, Beograd, 1932).

[14] Jovan Skerlić, *Jedan socijalistički pesnik, Srpski književni glasnik,* 1903, X, 5; *Pisci i knjige,* IX, izd. *Geca Kon,* Beograd, 1926.

[15] Onako, najzad, kao što se i odbacivanje tog opredeljenja iskazuje, po pravilu, kritikom »jakobinstva« kao »nekulturnog«. Možda najizrazitiji primer za to je članak Živojina Devečerskog o *Marku Šarčeviću* (1887—1925), obućarskom radniku, najpre sledbeniku Branka Sekulića-Leptira »koji je u to vreme navraćao u Beograd kao sopstveni kompozitor, srbujući i prosjačeći«, a zatim jednom od viđenijih pesnika radničkog pokreta pre prvog svetskog rata.

Abraševića. Nema nikakve sumnje da je Abrašević bio pesnik revolucije upravo zato što za njega nisu postojali »okviri« postojećih zakona: pozivajući da se društvu, koje nije za njega ništa drugo nego »lopovska družina«,[16] ili nekakav veliki bolesnik, *nožem* pusti »pokvarena krv«,[17] »Jer slobode sunce samo iz krvi se rađa«,[18] on je tražio i dokazivao sebe kao revolucionarnog,

Šarčević je pokušao da podražava *Zviždi vetre* Koste Abraševića, pesmom *Vetru* (»Obaraj, ruši, mio gromki brate . . .«), ali u njemu nije bilo »jakobinskog« gneva. Oslobođavajući se teško, i retko, od tiranije pozno-romantičarske fraze, on je došao do autentičnijih poetskih trenutaka možda najviše u ciklusu *Suze*, inspirisanom ratom, posebno u pesmi *Rat ratu* (iz 1913, kada je izgubio brata na frontu): »Mračni oblaci šire krila / Spremaju strašan i dug let. / Zla kob se bliži, moja mila, / Krv će poteći kroz svet / Rekama. Strašnu osećam tugu . . .« Nosio je u sebi neku *usplahirenost*, nešto *ustreptalo* što se, potisnuto njegovim programatskim racionalizmom, iskazivalo veoma retko, možda najpotpunije u pesmi *Sreća i jad*, stihovima za kakve ne znaju drugi pesnici radničkog pokreta, i u kojima ima nekog zagrcnutog lirizma: »Plačem, pevam lud, presrećan, / A šiba me zrak leden, / Ja sam srećan i nesrećan, / Blago meni! Teško meni!« Drug Proke Jovkića, on je (po svedočenju Devečerskog) očajavao »kada je Proka oscilirao malo udesno«, a bio »sav srećan« kada se ovaj, stihovima protiv rata, 1915, javio u *Radničkim novinama*, ali je kasnije, posle prvog svetskog rata, podstaknut diferencijacijom radničkog pokreta na socijaliste i komuniste, napisao stihove *Kapitalizam u radničkom pokretu* i *Zbliženje* koji nikako ne svedoče o pesniku u njemu ali nesumnjivo svedoče o tome da je i sâm »oscilirao udesno«.

Povodom njegove gluve smrti (oplakao ga je drug po sudbini, Emilo Gojković, kao *Nemir Osmi*, u *Budućnosti*, 1924—1925, II, 11—12), Živojin Devečerski je tvrdio da je on »nadmašio pok. Abraševića, te je nesumnjivo naš najveći radnički pesnik do danas«, ističući u prvom redu da je imao ». . . dobro srce, koje nikome, pa ni svojim klasnim i ličnim protivnicima, nije moglo želeti nikakvo zlo. Ipak je on pozivao na borbu, budio, samo na kulturniji način«. Ovo »na kulturniji način« je dosledno izvedeno iz Skerlićeve kritike Abraševićevog »jakobinstva«: ». . . baš tada kad se Šarčević počeo oslanjati na svoje vlastite noge, u oskudnoj radničkoj beletristici bilo je u modi da se preti barikadama, odsečenim glavama, crevima popova i autokrata, upravo kroz mnoge radove osećao se onaj otužni *sui generis* klanični zadah, za koji je, u našoj radničkoj beletristici, prilično kriv i sam tvorac njen, radnički pesnik naš, pok. Abrašević. Da bih ga sačuvao od te lažne atmosfere, koja, ako ne guši, svakako kvari ukus, skrenuo sam pažnju svom mladom prijatelju da se težnje radničkih klasa mogu ocrtati i humanijim i kulturnijim potezima, i da se pesnik mora izražavati nešto malo drukčije nego partijski agitator, čak i kad mu nije cilj da postane sekretar organizacije ili odbornik u opštini« *(Sećanje na Marka Šarčevića; Venac*, 1925, II, 9—10).

[16] *Zapisi, I.* — Ovi »zapisi« su neka vrsta aforizama u stihu kojima je Abrašević izražavao svoja osnovna uverenja: bez ikakve poetske vrednosti, oni su nesumnjivog *dokumentarnog* značaja.

[17] »Neka mu se nož na žile stavi, — / Da isteče *pokvarena krv« (Zapisi, 14).*

[18] U pesmi *Otac sinu* (iz 1897); to je odgovor oca na pitanje sina: »Zar sloboda drukče, oče, ne može da dođe? / Zar ne može krvi oganj ljudstvo da

»klasnog« pesnika: njegovo »jakobinstvo« (»sklonost ka revolucionarnom rešenju«) jeste izraz i potvrda njegovog revolucionarnog opredeljenja za nasilje nad nasiljem. (Za Abraševića, očigledno, ne postoji kraljevina bez kralja, onako kao što ne postoji žandarmski kundak bez ruke žandarma.) Ali, nema takođe nikakve sumnje da je njegovo »jakobinstvo« neodvojivo i od njegovoga romantizma stihije, od njegove vere u svemoć stihije gneva pred kojom pada svaki otpor »razloga«,[19] od mladosti radničke klase (i radničkog pokreta) koja utoliko više veruje u stihiju što je njena stvarnost dublje sklonjena u budućnost, što manje ima te stvarnosti u neposrednoj sadašnjosti: što je, u svojoj (ne-svojoj) sadašnjosti, više lišena stvarnosti ili što je u njoj neumitnije »apstraktna«. U osnovi ove vere u neodoljivu moć stihijnoga (suštinski romantičarskoga) gneva jeste *apstraktnost* prvoga dana radničke klase i radničkog pokreta: apstraktnost samoga njihovog subjekta koji, na počecima svojim, tek počinje da se definiše. Abraševićev radnik je duboko prožet apstrakcijom: to nije radnik koji *jeste*, nego radnik koji *tek postaje:* kao i za sâm pokret kome je mladićki oduševljeno pripadao, i za Abraševića je radnik sinonim eksploatisanog čoveka uopšte, trudbenik koji je *rob*, žrtva eksploatatorske tiranije i eksploatatorskog *tiranina.* Romantizam Abraševićev, i to pre svega kao »jakobinska« stihijnost gneva, zajemčen je ovom apstraktnošću radnika koja se produbljuje (ponekad gotovo bezizgledno) apstraktnošću samog subjekta eksploatacije: ovaj subjekt (trgovac-zelenaš pod okriljem obrenovićevske birokratije) u Abraševićevim vizijama i u njegovome jeziku javlja se kao *tiranin* iz epohe romantizma, tako da je i radnik, koji ustaje na ovoga tiranina, neumitno naoružan romantičarskim *mačem.* Taj *tiranin,* u svojoj romantičarskoj apstrakciji, ne može da bude antitetički tvoračka sila »klasinskog« bića radnika: u antitezi ovom tiraninu, to »klasinsko«, kao njegova negacija (kao negacija negacije), ne može da dođe do svog ozbiljenja, nego se gubi u apstrakciji (postajući sve dublje apstraktan kao što je apstraktna negacija koju negira: ovaj tiranin), i to regresijom u *literaran* romantizam pesnika-anti-tiranina.

Ako u ovom geniju apsolutne ljubavi ili klasne mržnje ima

mimođe?« — odgovor Abraševićev onima koji ne veruju da se sloboda samo iz krvi rađa.

[19] »Kad se more uskomeša / Zar sme otpor ko da sprema? / Gde li samo gnev ovlada / Tu razlogu — mesta nema!« *(Zapisi, 9).*

pokreta i zamaha »jakobinstva«, taj pokret je pokret subjekta koji stihijom gneva doziva sebe, ali koji u toj istoj stihiji i gubi sebe onoliko koliko postaje *objekt* romantizma: objekt romantičarskog tiranina ali i romantičarskog jezika. Nesumnjiv je *mimohod »klasinskog« subjekta i jezika u Abraševićevoj poeziji:* ako u njegovim stihovima ima stihijnog zamaha gneva kojim samog sebe doziva subjekt ovoga »klasinskog« u rađanju, taj gnev, svojim romantizmom, doziva i oživljava literaran romantizam, romantičarsku frazu i romantičarski simbolički sistem koji su mu nedvosmisleno i gotovo bezizlazno protivurečni, onako kako je ovome radniku Abraševićevom netvorački (bezizlazno) protivurečan *mač* kojim on ustaje na tiranina. Abrašević je, svojom »jakobinskom« stihijnošću, stigao do stihije vetra, u pesmi *Zviždi vetre,* u kojoj je njegov romantizam došao do najvišega ekspresivnog stepena svoje stihijnosti i koja je, nesumnjivo, jedna od retorički naponesenijih pesama poznog romantizma (najveća nada za romantizam: da će vaskrsnuti kroz obnovljenu stihiju?), ali romantizam ovoga vetra koji ne prestaje da »huji«, »kad ustanu sužnji, / Da krvavim mačem svete prava svoja!«,[20] jeste i romantizam ovoga *krvavoga mača.* Blesak tog mača, — koji će Abrašević da preda u zaveštanje i drugim pesnicima radničkog pokreta pre prvog svetskog rata (od ranog D. J. Filipovića do Dušana Srezojevića), — jeste *blesak inercije.* Ako taj mač traži u ovo doba subjekt radničkog pokreta tražeći sebe kroz sukob sa postojećim svetom, on u njemu ne nalazi element i jemstvo svoga određenja, nego samo jemstvo svoje simboličke i jezičke (pa delimično i ideološke) konfuzije, kao u *Radničkoj pesmi* koju je Kosta Abrašević završio, dosledno socijalističkoj ideologiji, programskim stihom: *»Sloboda hleb je, hleb je sloboda«,* ali u kojoj je, na tome putu ka hlebu/slobodi (i slobodi/hlebu) radniku upućivao pitanje: *»A mač tvoj oštri, o, gde je, gde je?«,* dozivajući pobunu radnika ali i ovu konfuziju mača »viteškog« romantizma (romantičara i Vojislava Ilića) kao simbola (nemogućnog) proleterske hleba/slobode.

Ovo protivurečje između hleba/slobode i mača ostaje bitno protivurečje poezije Koste Abraševića: protivurečje između »klasinske« svesti u rađanju i frazeologije već mrtvog romantičarskog anti-tiranstva (»mača«).[21] Subjekt radničkog pokreta,

[20] *Tužni vapaj* (1895).

[21] Rađanje radnika (i njegove »klasinske« samosvesti), koje se reflektuje u stihovima Koste Abraševića, — tu, u Abraševiću, radnik je tražio svoju

njegova neponovljiva autentičnost, ne mogu tu da nađu nikakvu šansu za svoje samo-definisanje. Nema apsolutno ničega »klasin-

samosvest i svoj jezik, — javlja se pod tiranijom romantičarske frazeologije. Samosvest radnika tražila se, u srpskoj kulturi, u sukobu sa ovom frazeologijom: oslobođenje svesti radnika tu je, pre svega, oslobođenje njegovog jezika od tiranstva romantičarskog simboličkog sistema.

U poeziji Abraševićevoj drama ovog rađanja radnika, krajem prošlog veka, iskazuje se kao *jezička* drama. Zbog toga se osnovni pesnički problem Koste Abraševića i javlja kao *jezički* problem. Abrašević je bio pesnik ideja radničkog pokreta, ali ne i pesnik njegovog jezika, onako kako je sâm radnik bio *ideja* ili načelo koje traži svoju stvarnost.

Poreklo Abraševićevo (otac mu je bio Makedonac, mali bakalski trgovac u Ohridu, a majka, Sotira, Grkinja; s porodicom Abrašević je došao u Srbiju iz Ohrida, u kome je i rođen i u kome je pošao u školu, tek u leto 1889) tu nema presudni značaj: *isti* jezički problem, u lomljenju između iscrpene romantičarske fraze i osnovnih simbola i reči, javlja se i u stihovima pesnika radničkog pokreta koji su došli posle Abraševića i koji su, za razliku od njega, od rođenja bili vezani i za srpski jezik i za radničku klasu (kao Vidosav J. Trepčanin, Milan D. Nestorović, Marko Šarčević, braća Rebrići, Emilo i Simeon, Sergije Mihajlović, Andra Kostić i drugi). To su radnici bez *svog* jezika, ili jezički krajnje apstraktni. U osnovi njihove *jezičke* nenađenosti (i apstraktnosti), koja se, najčešće, iskazuje slepim podavanjem romantičarskoj frazeologiji, isto je što i u osnovi Abraševićevoga jezičkog problema: mladost radničke klase ili radnik u rađanju, radnik koji još nije došao do svoga jezika onako kako nije došao do svoje pune samosvesti, koja je uvek *samosvest u jeziku.*

Kao pesnik radničkog pokreta bez radničke klase (ili ove klase koja se tek rađa), Abrašević najčešće ne dolazi do jezičke konkretnosti bića kome se posvećivao radnički pokret njegovog vremena, onako kako ne dolazi do samog tog bića. Ovo biće je, najčešće, na dalekim horizontima simbolički apstraktnog jezika opštih načela radničkog pokreta. Ono je apstraktno jer je »uopšteno«; ono je tamo gde su *»Milioni* trudbenika, što u jadu dane traju, / Što sve rade, sve stvaraju, a za bedu samo znaju« *(Tužni vapaj),* ili tamo gde je »Onaj *radni narod,* što za drugog radi, / A sam neprestano skapava od gladi« *(Suze).* Kao ti »milioni«, kao taj »narod«, ovo biće ne uspeva da izađe iz apstrakcije načela. Tom apstrakcijom ono je izuzeto iz jezičkog stvaranja, koje je stvaranje u konkretnosti, i osuđeno na milost i nemilost jezičke inercije (ovde inercije romantičarske fraze i njenog duha). Nema nikakve sumnje da tamo gde »Tiranin besni demonski se ceri, / Preziruć' narod zlatni čuva tron«, nema apsolutno nikakve šanse za duševno-verbalno ozbiljenje ovog radnika u rađanju. Tu je Srbija Abraševićevog doba osuđena na mistifikacije, i to (ne jednom) upravo u stilu ovoga romantizma koji otkriva kako »Dvorane blešte, lampioni sjaje /. . ./ Preko dvorane divna svila šušti« i u nebo se uzdiže »carski dvorac«, i to kao u pozno-romantičarskoj (»šilerovskoj«) režiji Šekspira: taj dvorac ». . . sjajnošću zemni sunašca je lik: / Okolo bedem, na njem budna straža, / A pir u njemu i veselja klik: / ‚Živela svetlost!' . . .« (u pesmi *Tužni vapaj,* iz 1895).

Ova svemoć romantičarske frazeologije (i duha romantizma) svakako je i delo žudnje da se protivurečnosti između eksploatatora i eksploatisanih što više naglase; ali sve mistifikacije do kojih tu više nego očigledno dolazi, i koje stilizuju *avet* već mrtvog, i praznog, romantizma, u prvom redu su delo mladosti

skog« u stihovima: »Slobode će sunce da nas sjajnim zrakom grije / Krvava će onda zora da nam svane, / Pa slobode zlatne

radničke klase i radničkog pokreta, mladosti koja je »apstraktna« i koja svojom »apstraktnošću« (radnikom »u načelu«) omogućava inerciju romantičarske frazeologije. Ova frazeologija, a sa njome i avetinjstvo subjekta koji se ugradio u nju, i njome se produžava iako je istorijski (u stvarnosti) nepostojeć, jeste stvar mladosti radničke klase kao klase »u načelu«: to je stvar radničkog pokreta bez radničke klase, ili — još određenije — stvar pokreta radničke klase koja se tek rađa i koja je, zbog toga, klasa »u načelu«, klasa čiji subjekt oseća svoju neumitnost ali je još bez sopstvene stvarnosti i zbog toga apstraktan i tom apstraktnošću otvoren nasilju jezika koji nije njegov. Kao ideološki simbol mnogo više nego u sebi samome zasnovana stvarnost, on se gubi na dalekim horizontima apstrakcije »načela«, tamo gde su »Milioni trudbenika, što u jadu dane traju«, »Onaj radni narod, što za drugog radi«. Ova apstraktna i apstrahujuća *kvantitativnost* (»milioni«, »narod«) nije samo stvar ideologije radničkog pokreta kao pokreta masa (kao kolektivnog i kolektivističkog pokreta), nego je, — i to u prvom redu, — delo nemoći da se dođe do *kvalitativnosti*: do egzistencijalne konkretnosti subjekta tog radnika koji ostaje opšti (i uopštavajući) simbol i pojam eksploatisanog čoveka. Romantičarska frazeologija podržana je tom apstraktnošću: tom nesposobnošću da se dođe do stvarnoga subjekta radnika: ona je neumitnost u procesu samotraženja ovoga subjekta (neumitnost apstraktne kvantitativnosti koja još ne uspeva da se preobrazi u konkretan kvalitet).

To potvrđuje činjenica da je Kosta Abrašević uspevao u najvećoj meri da se oslobodi tiranstva romantičarske frazeologije tamo gde se najviše približavao *stvarnom* radniku svoga vremena: tamo gde je bio najdublje u stvarnosti rađanja tog radnika, odnosno tamo gde je otkrivao radnika koji se rađa kao *deklasiran i proletarizovan seljak*. Abrašević je napisao nekoliko pesama nastojeći da dođe do realističke poezije deskripcijom pojedinih tipova društva. Ni najmanje nije beznačajna činjenica da je, u toj poeziji koja se zasniva na socijalno-realističkoj opservaciji, ovaj pesnik radničkog pokreta poetski najkonkretnije (ali i najznačajnije) pesme o radniku ostvario očigledno manje nego pesme posvećene *deklasiranom* čoveku. Radnik se tu javlja u svega *dve* pesme: to je *Pesma o krojačkom radniku*, koja je, međutim, delo ugledanja na Hudovu *Pesmu o košulji*, vanredno popularnu u srpskoj poeziji toga vremena (tako da su se i redaktori Abraševićeve zbirke iz 1903. osećali pozvanim da, napomenom uz tu pesmu, naglase: »Ovu je pesmu Abrašević napisao pod svežim uticajem Hudove pesme *O košulji«)*, i, zatim, *Pesma*, o smrti radnika koji je ostao bez posla. (To je, dakle, jedan krojački, — *zanatlijski*, — radnik, i jedan radnik bez posla: stvarnost radnika iscrpljuje se ovim pesmama K. Abraševića.) Daleko veće približavanje konkretnom radniku epohe i, sa njim, daleko najveće oslobođenje Abraševićevo od romantičarske frazeologije (ali i od romantizma uopšte) jeste u pesmama posvećenim deklasiranom i proletarizovanom seljaku. (Ovo oslobođenje znatno je manje tamo gde je motiv deklasiranog čoveka poreklom iz tekuće socijalističke lektire: u pesmi *Lopov*, o čoveku koji je, kao kod Igoa, ukrao hleb, i u pesmi *Ko je kriv?*, o počiniocu zločina koji je, međutim, žrtva društva; romantičarska fraza je tu, na mahove, čak *izuzetno* naglašena.) Tu se umesto podražavanja Hudu i lirizma saosećanja sa umirućim radnikom (u čijoj agoniji nema i tragova

sunce će da grane. / Iz tiranske krvi, sinko, kada svuda pline, / Čisto, svetlo, sjajno sunce, tada će da sine«,[22] onako kako u metafori, tipično romantičarskoj, »slobode sunce« (ili, čak, »slobode *zlatne* sunce«) nema ničega od *radničke* slobode: kada se ne bi znao autor ovih stihova, ko ne bi pomislio da su to stihovi nekoga poznog pesnika nacionalističkog romantizma? Eno *Zatočeničke pesme:* »Slavuj peva, šarno cveće miri, / Rosa blista, lahor tiho piri, / Sunce sija, cvetići se bude — / Srca naša za slobodom žude«. Ova pesma završava se stihovima: »Oj slobodo, svetlija od sunca, / U tamnici radnik život gubi! / Al' mu srce samo za te kuca, / Neslobodan još te više ljubi!« Da nema, u ovom banalnom stihovanju u slavu slobode kao sunca (u stvari: *u slavu ropstva banalnosti* te slobode), onoga stiha: »U tamnici radnik život gubi!«, ko ne bi poverovao, zaista, da to govori pesnik iscrpenog romantizma kome kao da nije ostalo ništa drugo nego da ovako nespretno rimuje banalnosti? Ono novo, ono *radničko*, ono *klasno*, imalo bi da bude tu samo u

konkretnosti njegovog života), i umesto »demonskog cerenja« romantičarski stilizovanog tiranina, javlja »*žandarmski kundak* koji sve kosti krši«, tu »muči se, tlači, bedna ‚fukara'«, jer »Kundakom u pleća — prava su dana; / Kuršumom u grudi — data mu hrana!« *(O, hleba, hleba,* 1897). To je žandarmski kundak stvarnosti umesto »tiranskog« cerenja romantičarske frazeologije; i tu je, umesto simboličkog radnika (radnika »u načelu«), *stvarni radnik epohe ili deklasirani i proletarizovani seljak* iz pesama *Pijanica* i *Seljakova ispovest*, onaj koga je Abrašević dotle previđao ali sa kojim je pokušavao da se saživi, svojevrsnom duševno-verbalnom mimezom, dolazeći do rečenica: »Al' država za porezu / I kapu mi proda s glave« *(Pijanica),* »Što sam im'o mala / Sve gospoda dočepala«, »Muku moju požderali«, »Na pamuk mu krvcu piše« *(Seljakova ispovest).* Tu, gde se umesto romantičarskog tiranina javlja stvarni tiranin: *poreznik, pop* i *gazda* (»gospoda«), javlja se i stvarni objekt njihovoga tiranstva, ovaj opljačkani seljak na putu svoje proletarizacije (taj radnik u rađanju), a sa njime i *njegov* jezik. (To je seljak koga je, pred poreznikom i popom, otkrio još Jakšić, pesmom *Ratar*, što je primetio M. Najdanović, — v. *Žuta gošća u srpskoj književnosti*, izd. *Nolit*, Beograd, 1964; ali ne samo što je Jakšićev seljak objekt »tuđinske« eksploatacije, nego Jakšić i ne pokušava jezički da mu se saobrazi.)

Međutim, u poeziji Abraševićevoj to je samo obećanje konkrecije, a ne i sama ta konkrecija: izvesna usiljenost, koja se tu oseća i koja ovakve Abraševićeve trenutke čini svojevrsnim trenucima *glume* (pokušaja glumačkog saživljavanja sa jezikom *tuđeg* subjekta), dolazi od Abraševićeve neusaglašenosti sa ovim jezikom. To nije bio *njegov* jezik: Abrašević ne živi i ne oseća njime. Ali samo okretanje Abraševićevo ovom jeziku otkriva da je on osetio da je njegov osnovni problem bio problem jezika ili problem konkretnosti subjekta koji je kroz njega tražio sebe a koji je ostajao ili zadržan na ravni apstrakcija »načela« ili se gubio, bezizlazno protivurečeći sebi, u romantičarskoj frazeologiji.

[22] *Otac sinu*

stihu: *»U tamnici radnik život gubi«:* sve drugo, od slavuja i »šarnog cveća« do rose i lahora, sunca i cvetića, jeste iz psihologije i rečnika najbanalnijeg mogućeg romantizma, a to *»drugo«* je ovde *sama osnova* vizije i jezika, mrtva ali avetinjski svevlasna romantičarska fraza od koje ovde radničko, klasno, ne može ništa da oslobodi, a najmanje stih »U tamnici radnik život gubi«, taj *deseterac,* uzgred budi rečeno, koji kao da samo »čeka« da se ovaj »radnik« zameni nekom drugom dvosložnom rečju (recimo: *junak,* ili čak *Marko),* pa da se i on, *to poslednje pribežište radnika u ovoj pesmi,* odvoji od njega, *u avetinjski ciničnom trijumfovanju romantizma,* da ga i on napusti onako kako ga je napustilo sunce ili kako ga je napustila lepota prirode, ostavljajući ga, međutim, na milost i nemilost tiranstva romantičarskog (pa i baš aberdarovskog) »šarnog cveća«.

To »šarno cveće« je cveće reakcionarstva: u poeziji Abraševićevoj, to je najviši izraz i najviše jemstvo tiranije nad radničkom (»klasinskom«) svešću u rađanju, to je *tamnica* u kojoj »radnik život gubi«, ali ne samo onaj radnik buduće radničke klase nego i radnik kao stvarni objekt stvarne (i u Srbiji ovoga vremena najsvirepije mogućne) eksploatacije, koji dolazi do svoje svesti dolazeći do svesti o svojoj eksploatisanosti. To je tiranija građanina (i malograđanina) nad svešću *ovoga* radnika: tiranija mitologije građansko-romantičarske svesti o prirodi kao o »baju«, — koji je, kao obećana zemlja panteizma, svima podjednako otvoren i pristupačan i koji sve razjedinjeno ujedinjuje (i eksploatisane i eksploatatore), pružajući svima, kao vrhunski pravedna »majka«, istu meru utehe za sve što nisu mogli da dobiju u čovečanskom svetu bez čovečnosti, — nad svešću ovoga radnika koji i dolazi do saznanja sopstvene eksploatisanosti (svog »klasinstva«) upravo kroz saznanje da je isključen iz »baja« prirode, da priroda toga »baja« ne pripada njemu, i da je govor u ime te prirode, ako bi se produžio kroz njega, u stilu romantičarsko-panteističke mitologije, govor kojim on upravo izdaje ovu svest koja je svest o razjedinjenosti, o »klasinskoj« istini sveta i čoveka: da on ne može da izgovori ovo romantičarsko-sveizmirujuće »baj« a da se u njemu ne rastoči i ne izgubi, i da on, zbog toga, *ne sme* da ga izgovori.[23]

[23] Tu uvek iznova počinje nezavršiva »igra reči«. Skerlić, koji se povodom Abraševića nije samo okrenuo protiv »sklonosti ka revolucionarnom rešenju« nego i protiv »nemarnog skeptičnog pokolenja« (protiv »dekadenata« i »pesimista«), pisao je da će Abrašević živeti »kod onih koji drže da je poezija nešto veće i ozbiljnije od igre reči«. Ali »igra reči« je »ozbiljnija« nego što se to Skerliću činilo; i u iskustvu ovoga pobunjenog dečaka ta igra se potvrđivala kao *igra svetova i svesti,* »klasinska« igra. Svet ustanova ne prestaje u jeziku, nego se i kroz jezik produžava: ne pripadaju *sve* reči *svima,* ili bar ne *na isti* način. Jezička integralnost postoji samo u rečniku, ali *rečnik je utopija:* između rečnika i pesnika postoji iskustvo koje određuje odnos prema rečima, koje pristaje ili ne pristaje na njih, ograničeno (a ne integralno) iskustvo: iskustvo »klasinske« svesti koja odbija reč »baj«.

Uostalom, ovo je u jednom trenutku naslutio i sâm Abrašević; ta slutnja ostala je daleko od poezije ali je, sigurno, jedna od najvećih slutnji ne samo njegovih nego i njegove epohe uopšte: u pesmi *U zoru* on odgovara čoveku koji se divi prirodi: »Idi druže, pa uživaj, meni beda slama grudi / Kad se setim da se muče milioni bednih ljudi. / Priroda je, veliš, bajna? — to ja dotle neću reći / Dok ne vidim da plivaju u veselju i u sreći / Milioni trudbenika, što u jadu dane traju, / Što sve rade, sve stvaraju, a za bedu samo znaju. / Priroda će biti lepa samo onda druže znaj! / Kad svi ljudi budu srećni da osete njezin baj!« Nema lepote u nesreći;[24] ali za ovu, klasnu svest (koja je svest o nesreći), i *ne sme* da bude lepote. *Lepota i klasna svest su nepomirljive onako kako su lična sreća (ostvarljiv san) i klasna svest nepomirljive:* »Zar na zemlji, punoj roblja, / Može biti srećnih dana? / O, ne, nikad! Svet još čami /. . ./ Ugasimo, dušo, sami / Naše snove, naše nade«.[25] To je *najbitniji* Abrašević, ono najsamosvojnije i

[24] Ovo se izrikom kaže u pesmi *Rano proleće* (iz 1897): »Priroda sva se kiti, / Rasipa raskošno dar. / Al' za patnika sav je / Mrtav taj njezin čar«.

[25] U pesmi bez naslova *(»Noć je zimska. Nigde zraka . . .«).* — U stvari, lepota i klasna svest su pomirljive samo ako ta lepota ne odvaja ovu »klasinsku« svest od nje same, ako je utvrđuje u njoj: samo ako je moguća analogija između prizora lepote i osnovne volje ove svesti. Priroda je prihvatljiva jedino *kao eksteriorizacija* volje ove svesti: to je priroda bure koja izaziva asocijacije na gnev roblja (u pesmi *Bura,* stilizovanoj u duhu Jakšićeve retoričke patetike noći sa munjama), ili priroda u času izlaska sunca, kada »plavo nebo crvenije biva«, pa izgleda kao »krvavo more« iz koga će da se rodi sunce, podsećajući na sunce slobode koje se rađa »iz tiranske krvi«: »jakobinska« priroda već navođene pesme *Otac sinu.*

Time se, međutim, iscrpljuje krug ovih pesama izmirenja prirode i »jakobinskog« gneva Abraševićevog: *za gnev nema velikog izbora u prirodi.* On je stihija (bura, vetar) koja na sliku ne pristaje. Valjda zato i nije slučajno što je ovaj »jakobinac« najviše poetsko ostvarenje našao trudeći se da ponovi stihiju vetra, u pesmi *Zviždi vetre,* čiji retorički zamah je nesumnjivo iz romantizma, ali koji ne protivureči stihijski jakoj njegovoj žudnji za revolucijom. To je, u ovoj pesmi stihije, najveće izmirenje literarnog romantizma i »klasinske« svesti. Taj vetar je *priroda, ali bez slike:* priroda kao stihija gneva, jedina moguća priroda ovog »jakobinca«. (Inače, možda je Abrašević našao podsticaja za ovu pesmu i u pesmi *Duni vetre* Stevana Lukovića, koja je objavljena u *Delu,* 1896, god. 3, knj.

duhovno najautentičnije u njemu, ono do čega je on došao logikom svoga sopstvenog duha: logikom »jakobinstva«. To je *krajnji izraz »jakobinstva«: apsolutizacija klasne svesti ili imperativa revolucije.* Istina, on je za pesmu *U zoru* sigurno našao neposrednog podsticaja u pesmi *Letnja zora* Johana Gergesa (koju je i preveo, 1896)[26]: u prve dve strofe ove pesme od šest strofa opisuje se lepota prirode, i to na izraziti romantičarski način, da bi se u sledećim strofama opisao radnik koji je, kao samo oličenje bede, žrtva fabričkog života, u prirodi pokušao da nađe utehu i »sjaj sunčani« koji ga je u svetu klasne eksploatacije zaboravio, ali taj »bolesnik bedni / Žalostan i jadan u nakaznom stanju« jeste »kao podsmeh ledni svekol'kom bogatstvu i zemnom krasu«: usred lepote prirode, on je ova *slika* nakaznosti, ova sama unakaženost, ovo živo, fizički konkretno protivurečje »baju« prirode. Ali, dok Gerges kroz opoziciju priroda—radnik, kao opoziciju lepota — »nakaznost« (unakaženost u bedi, podsmeh bede lepoti), dostiže samo *do ideje* bede radnika, Kosta Abrašević pokušava da stigne do moralnog načela, i to tako što bi se, sposobnošću saosećanja, izjednačio sa Ja ovoga radnika i što bi se, kroz to, suprotstavio prirodi. To, svakako, nije stvarno suprotstavljanje: priroda za Abrašević a ostaje (kao i za *njegovoga* Johana Gergesa, uostalom), dosledno romantičarski, oličenje lepote jer je oličenje slobode: kad kaže *priroda,* on kaže *lepota,* ali zato što je priroda *sloboda.* Ta lepota prirode, kod njega uvek doslovno romantičarski stilizovane, jeste lepota slobode; priroda je antiteza čovekovom društvu, koje je ropstvo.[27] Čovek je isključen iz prirode jer je isključen iz lepote/slobode. On je neka vrsta izgnanika iz raja, čak je »grešnik« jer je čovečanski svet »grešnik grešnika«. Ali, ako

X, — i to *ilićevskim* stihom, šesnaestercem, ali koja je neuporedivo manje snage od ove jedinstvene Abrašević eve pesme u osmercu.) Zato se stihovi pesme *Zviždi vetre* i ne mogu navoditi: ta pesma deluje svojom celinom, jer deluje pre svega zamahom koji ne jenjava ni jednoga trenutka. To je *ritmički zamah najvećeg intenziteta u ovo doba srpske poezije,* iako je postignut »pitomim« osmercem. To je najveća i apsolutna potvrda pesnika u Abrašević u.

[26] V. ovaj Abrašević ev prevod u knjizi *Svet je naša otadžbina* (u odeljku *Prepevi).* Abrašević je prevodio i druge pesnike; osim Hajnea *(Keflarska litija),* na koga ukazuje Vitošević, to su pre svega: Hazenklever, Hofman fon Falersleben, Ernest Obenhald, Maks Kegel *(Socijalistički marš).* Njihov uticaj, o kome govori i Skerlić, na Kostu Abrašević a je nesumnjiv.

[27] To je osnovni Abrašević ev doživljaj *zatočeništva:* »Dok sloboda celu zemlju krasi — / Naša srca razdiru uzdasi; / Dok sve živo u slobodi živi / Nas pritisli duvarovi sivi *(Zatočenička pesma).*

priroda jeste »bajna«, *on neće da kaže* to. On bi *da zabrani* sebi da to kaže, jer bi da zabrani sebi okretanje lepoti. Isključen iz prirode, on bi da se sâm isključi iz nje. To je *odluka,* ali kojoj (u kratkom, vrtoglavom duševnom životu Abrašević evom) prethodi istorija: samo dve godine ranije, u godini 1894, u kojoj se razdirao (možda s najvećim duševnim potresima?) između sna o »crvenoj« osveti i očajanja usred »mora grešnog života«, usred života u kome »pravda leži lancem sputana«, — između pretećeg prorokovanja smrti tirana u pesmi *Crvena* i slutnje sopstvene smrti u pesmi *Izgubićemo se* (»U ovom, druže, svetu grešnom /. . ./ U ovom moru grešnog života, / Gde s' večno krha istine brod. / Gde uzdah teški, roblja pritislog, / Nebesni kletvom prolama svod, / Gde pravda leži lancem sputana; / Gde gusti jošte caruje mrak: / Izgubićemo se, večno rastati /. . ./ A ja tražiti u grobu spas«), — on je pokušao *da vidi* taj spas u grobu tražeći svoj grob *u prirodi,* pokušavajući, da »uđe«, makar mrtav, u »baj« prirode:

Duša ti traži svetlost; svetlost u mraku tone
Veo sve gušći biva, budućnost sve tamnija;
Duša u mraku stoji, tamo se amo nija,
Dusi je svuda gone,
I najzad ona klone! . . .
Prošlost je ozgo sklopi. . . Obrće kolo vreme;
Duša ti večnost sniva, ne nosi sveta breme,
I mesto tvog imena — o, onde cveće miri,
I krasi lišćem mesto, gde ime tvoje staja,
A iznad cveća ptičijim pesmama nema kraja,
A lahor tiho piri,
I miris pesmu širi.
Priroda tu ih stavi — spomena tvoga spomen;
Na mestu grešnog sveta — ona ti čini pomen!

(Na mome grobu). Pesma *U zoru* pamti ovu pesmu, onako kako njegovo: »to ja neću reći« (i dečački bezazleno i dirljivo?) pamti ovu »bajnu« prirodu i žudnju za njom kao žudnju za spasenjem, ali kako ovo isto »to ja neću reći« jeste zabrana, tako i čitava ta pesma jeste izraz volje za zabranom sopstvenoga spasenja: za zabranom lepote i sopstvenoga »sna« (lične sreće). Preko ove odluke, dalje, u poetske kristalizacije, prodiranjem u duh i jezik ove odluke, u njihovo verbalno-poetsko ozbiljenje, u pesničku

totalizaciju ove apsolutizacije klasne svesti koja sebe protivstavlja i nadstavlja svemu, Kosta Abrašević nije otišao, ni za jedan jedincati pedalj: priroda kao »mrtav čar« za njega je stvar moralne obaveze a ne i dubljega, i stvarnijeg, iskustva; ispod onoga samo-obavezujućeg »to ja dotle neću reći« ta »bajna« priroda i dalje ostaje, netaknuta u netaknutom romantizmu (čak i patnja Abraševićeva, jedna od najdubljih i najpotresnijih na počecima novoga veka, kao da je bila na strani tog romantizma a ne na strani imperativa klasne svesti kao kategoričkog imperativa: ona je podržavala ovu »bajnu« prirodu snom o romantičarskoj prirodi kao o lepoti/slobodi).[28] Ali *duh* ovoga imperativa klasne svesti kao kategoričkog imperativa oglasio se kroz njega, prvi put u istoriji srpske poezije, i to kao *duh imperativa askeze revolucionara,* kroz dva motiva (između kojih su veze i neporečne i duboke): 1) kroz motiv nepomirljivosti klasne svesti i lepote (kod Abraševića »prirode«), i 2) kroz motiv nepomirljivosti ove svesti i lične sreće (u prvom redu kao nemogućnosti svoga sopstvenoga erotskog sna).[29] To je krajnje, ili apsolutno, »jakobinstvo«, i to upravo linijom apsolutizacije klasne svesti (u grčevima te svesti da samu sebe osvoji): »jakobinstvo« koje se ne iscrpljuje pozivom na »puštanje krvi« tiraninu nego se, ovom apsolutizacijom klasne svesti, produbljuje, iskazujući se i pozivom na »puštanje krvi« svojoj sopstvenoj žudnji za lepotom, svome

[28] Ta priroda čak nije ni potisnuta, kao *Tajna* ovog romantičara, u njegovu podsvest, da odande zrači, nego se izražava i neposredno, i to u istoj ovoj pesmi *U zoru:* ovim stihovima kojima se Abrašević, dečački bezazleno i dirljivo, zaklinjao da neće reći za prirodu da je »bajna« (to su osam stihova *izjave,* početničko-diletantski rimovane), prethode trideset i dva stiha u stilu pozno-romantičarske pohvale prirode kao »bajne«. Potpuno je beznačajna okolnost što taj prvi (i četiri puta veći) deo pesme govori nekakav Abraševićev sagovornik, dok bi sâm Abrašević imao, tobože, da bude u ovim završnim stihovima: opis »bajne« prirode ne samo što ima totalnu prevagu nad ovim poslednjim stihovima izjave, nego je potpuno u duhu svih drugih sličnih opisa u pesmama Abraševićevim. Tu je *slavuj, lahor* (»Kada slavuj, iz svog luga, stane pesme da izvija, / Kada lahor pirka i sanjivo lišće nija«), tu je *pastir,* sa svojom »slatkom frulom« (pastir, dakle, iz pseudo-»bukoličke« vizije, a ne seljak — žrtva poreznika?), tu uzvik (u stilu epigona Branka Radičevića): »Oj, prirodo, ta ko tebe ne bi vol'o«, ili (ne manje katastrofalno): »Priroda je divna, krasna, večno će nam biti mila«, — to je, još uvek, *»priroda, naša mati«.*

[29] V. Eganović, Abraševićev drug, tvrdio je (u predgovoru prvoj Abraševićevoj zbirci, iz 1903) da je Abrašević spalio svoje ljubavne pesme. Ovu tvrdnju ponavljali su i drugi, između ostalih i M. Popović, koji je naglašavao da je to Abrašević učinio u trenutku kada je upoznao socijalističku ideologiju. (U tome slučaju, ne bi li ovaj detinjsko-romantičarski gest spaljivanja sopstvene ljubavne lirike imao u sebi *nečega od posvećivanja,* od obrednog čina?) Dragiša Vitošević, ukazujući na pregršt ljubavnih stihova u zbirci iz 1903, i pozivajući se na tvrdnju Mladena St. Đuričića da je Mile Pavlović, negdašnji Abraševićev profesor, posedovao i Abraševićeve ljubavne stihove, odbacuje ovu »priču o spaljivanju«. On zaključuje: »Legenda, dakle, nije tačna, ali nije ni bez svog osnova, jer nam govori u čemu je pesnik video svoju glavnu vrednost. Opovrgavanjem priče o spaljivanju, on se pokazuje kao i širi i složeniji lik nego što se ranije činilo, ali njegovo osnovno opredeljenje i obeležje ostaje«.

Međutim, zašto bi »lik« iz »priče o spaljivanju« bio manje složen? To je, čak, lik složeniji od svih drugih u ovo doba: *lik »jakobinskog« radikalizma,* lik velike duševne i moralne drame asketizma koji nameće ovaj radikalizam. Ako nije istinita »priča o spaljivanju« ljubavnih stihova, istinita je »priča o spaljivanju« ljubavnog sna, *priča o spaljivanju Erosa.* To je jedna od najistinitijih priča pesnika radničkog pokreta (a kasnije i pesnika pokreta socijalne literature), priča čiji prvi junak bio je Kosta Abrašević, ali čijim junacima bivali su i drugi pesnici koji su ga ideološki sledili: iz te priče ide i samo odsustvo erotičke lirike pesnika koji su sebe smatrali proleterskim. Otuda nema ni pomena o pokušaju sinteze ideološkog i erotskog doživljaja ovih pesnika (sve do nadrealizma i, najtvoračkije, do nekih pesama Oskara Davića), ni pomena o pokušaju da se »politizuje« Eros ili da se erotizuje »politika«, da ovaj subjekt dođe do svog totaliteta dolazeći do *svog* jezika. (Izvesno je da je odbijanje ovoga imperativa totaliteta, koje se iskazuje kao odbijanje erotizma, bilo izvanredno značajan činilac za poetski konzervatizam pesnika radničkog pokreta: »norma« jezika i literature gradi svoju moć na nemoći Erosa. Ona je dozvana i podržana autorepresivnošću. Ma koliko da ovu »normu« zahteva imperativ što efikasnijeg dejstva pesme, — utilitarizam koji neizbežno traži normu i pre svega zato ispoljava prezir prema »formi« kao nečemu u najmanju ruku nebitnom, — autorepresivnost je tu presudna: *nema nijedne forme konzervatizma bez autorepresivnosti.* Plamen iz »priče o spaljivanju« užegla je ruka »jakobinske« askeze, ali on ne gori u slavu revolucionarnog oslobođavanja nego u slavu konzervatizma.) Ako pesnik radničkog pokreta ipak piše ljubavne stihove, kao što je to činio Srezojević, onda je to samo po cenu potpunog njegovog samouniženja, bukvalnim oponašanjem građanske lirike. Srezojević, koji je povodeći se za stihovima iz *Žene* Dučićeve (1909): »Ja snevam o ženi većoj no sve žene, / Čija će lepota biti tajna svima, / Što je kao božji dah u prostorima«, napisao stihove *Sanjarije,* kao nespretnu parafrazu Dučića: »Sanjam o jednoj uzvišenoj ženi. /. . ./ Gledam je. Bledoj predvečernjoj peni / Slična je njena *vazdušasta građa«,* sigurno bi izazvao gnev Svetozara Markovića koji je, u čuvenom svom *Pevanju i mišljenju,* povodom pozno-romantičarskih, »omladinskih« pesnika, tvrdio da svi oni »smatraju žensko kao neko *vazdušasto* stvorenje«. Milan D. Nestorović, koji je stupio na tipografski zanat u godini Abraševićeve smrti, — tako da su u njegovoj bližoj okolini videli u tome znak »simboličke smene« (v. o tome u brošuri *Uspomena na Milana D. Nestorovića, tipografskog radnika i proleterskog pesnika,* izd. *Jedinstvo,* Beograd, 1938), napisao je pesmu *Proleterka,* 1907, — po njoj će nazvati i jedinu svoju zbirku pesama, štampanu u Beogradu, 1910, — očigledno inspirisan željom da umesto o ženi »vazdušaste građe« peva o proletarizovanoj ženi. Ali u njegovoj *Proleterki* ima i odsjaja »priče o spaljivanju«: ne samo zato što je, pre toga, Nestorović pokušavao da piše ljubavne pesme, u pozno-romantičarskom stilu, i što posle

sopstvenom nagonu za srećom u svetu tiranstva. Odnos prema tiraninu se *interiorizuje:* odnos prema sopstvenom Ja ponavlja odnos prema tiraninu, iskazujući se kao ovaj asketski samopregor, kao svesno samožrtvovanje (»Ugasimo, dušo sami . . .«).[30]

Odakle, inače, i onaj *pesimizam,* koji je neosporno prisutan u Abraševićevoj poeziji i koji je zbunjivao Abraševićeve tumače (ukoliko ga, jednostavno, nisu prećutkivali), ukazujući im se kao protivurečan njegovoj revolucionarnoj nadi?[31] U tom pesimizmu

toga to više nije činio, nego zato što je to *žena osuđena na smrt.* Nestorović je pokušao da peva (stihovima bez poezije) susret proleterke i smrti, ali nikada susret proleterke i Erosa: ne postoji u njegovim stihovima takav susret jer *ne sme* da postoji.

Ali žena »vazdušaste građe« zato je ostajala, u ovo doba, jedan od osnovnih *modela* autorepresivnog erotizma: ako je mogla da bude proterana iz stiha, ona kao da, najčešće, nije mogla da bude proterana iz svesti. Ona je strpljivo čekala i sačekivala mnoge pesnike prve decenije. Da li je istina da je sačekala i Kostu Abraševića, i to na samom njegovom kraju? Osim »priče o spaljivanju« postoji, i to u očiglednoj vezi sa njom, i druga priča: M. Popović (koga je, uzgred budi rečeno, majka Koste Abraševića odnegovala i vaspitavala, jer je ostao u trećoj godini bez roditelja, i koji je svoju knjižicu o Abraševiću njoj i posvetio) tvrdi da je Abrašević, umirući, dozivao majku da ga *spase* od neke devojke koja mu je, *potpuno romantičarski stilizovana,* pružala raširene ruke: »Drži me, majko, ne daj me! Eno, hoće da me povede. Pogledaj tamo u uglu, kraj ormana, stoji ona, devojka . . . Maše mi rukom. Zove me. Kako je lepa! Obavijena belim velom . . . sa vencem oko glave . . . pruža svoje raširene ruke . . . Zove me, majko«.

[30] To je *radikalizam* (u prvoj svojoj, romantičarsko-»jakobinskoj« varijanti), za koji misao srpske poezije pre Abraševića nije znala, ali za koji neće znati ni kasnije, sve dok subjekt ovog radikalizma bude ostajao na marginama društva i kulture; kada je, međutim, ovaj subjekt, sve odlučnije izlazeći iz senke, postajao *stvaran* istorijski subjekt (tridesetih godina veka), i ovi motivi koje je Abrašević naslutio pod terorom mrtve fraze »bajne« prirode, postali su *bitni* motivi: artikulacija pesnikā, pa i čitavih pokreta (u prvom redu nadrealizma i pokreta socijalne literature), zahtevala je pre svega određenje prema ovim motivima, odnosno odgovor na izazov revolucionarnog asketizma (ili duha radikalizma koji će se u ovo doba ideološki iskazivati kao *dogmatizam).* Problem protivurečja imperativa revolucije i imperativa lepote i lične sreće (i to kao erotske sreće), koji će tridesetih godina postati osnovni problem ideološki revolucionarno opredeljenih pesnika, *postavljao se* u srpskoj poeziji prvi put *u agoniji* ovoga osamnaestogodišnjaka, krajem prošlog veka.

[31] Skerlić koji nije razumeo »jakobinstvo« Koste Abraševića, nije razumeo ni njegov pesimizam. Kao građansko-utilitaristički optimist, ali i kao vaspitanik formalne logike zdravo-razumskog racionalizma (za koju protivurečnost nije *logička* protivurečnost nego je, sama sobom, protivurečna logici, nelogična i alogična), video je u pesimizmu Abraševićevom protivurečnost »socijalističkoj nadi i čovečanskoj ljubavi«, zadovoljavajući se napomenom da je, kao i kod svih ljudi, i kod pesnika »protivurečnost jedna od glavnih *osobina* (!) duha«: »Ko bi od pesnika tražio strogu logičnost, on bi teško pomirio taj neograničeni

ima, svakako, »ilićevske« sudbine pobunjenika pod obrenovićevskom tiranijom, a ne manje i očajanja dečaka koji je, gotovo od prvih svojih svesnih dana, bolešću bio osuđen da se suočava sa sve bližom smrću; ali, ovaj pobunjenik nije subjekt ilićevske »građanske vrline« koja se raspada, nego »jakobinsko«-romantičarski navestilac proletarijata, kao što je i ovaj dečak u suočavanju sa smrću takođe »jakobinac«: to nije samo pesimizam usamljenog pobunjenika ili na smrt osuđenog dečaka, nego je to, takođe (i, čak pre svega?), *pesimizam korelativan »jakobinskom« radikalizmu.* Kao totalna negacija, ovaj radikalizam podrazumeva i negaciju sopstvenog sna, u stilu romantičarsko-religijskog samopregora, ali i pesimizam nužno prisutan u ovoj negaciji (ukoliko ona nije lažna). Abraševićevi poslednji stihovi (od 19. XII 1897): »Ceo svet je groblje — smrt sve živo kosi — / I groblje sve veće svakim danom biva /. . ./ *I po tvome grobu čovek će da gazi«,*[32] očigledno su delo Abraševićevog suočavanja sa smrću, ali su, takođe, i delo ove totalne negacije njegovoga romantičarsko-radikalističkog »jakobinstva«. Čovek, iz ovoga poslednjega stiha Abraševićevog, sigurno je čovek koji će njega, Abraševića, da preživi (simbol preživljavanja); ali treba bolje oslušnuti ovaj stih: taj čovek *gazi* po Abraševićevom grobu. Ko je taj čovek ako ne *čovek umesto prirode* iz pesme *Na mome grobu,* one koja je trebalo da mu održi »pomen« »na mesto grešnog sveta«? To je čovek toga »grešnog sveta«, čovek »grešnog društva«[33] ali i »grešnog života«,[34] — grešni čovek sveta koji je

pesimizam s jedne strane, i socijalističku nadu i čovečansku ljubav koja se, s druge strane, razvila u njegovim pesmama. (. . .) Ali pesnike treba uzeti onakve kakvi su (. . .) i pomiriti se sa time da je i kod njih kao i kod drugih ljudi protivurečnost jedna od glavnih osobina duha«.

Dr Dušan Nedeljković je ovu protivurečnost u duhu Koste Abraševića pokušavao da protumači njegovim »južnosrbijanstvom« (u članku *Južnosrbijanska tipičnost pesništva Koste Abraševića; Južni pregled,* 1931, god. V, br. 5): sukobljavanje pesimizma i nade u duhu Koste Abraševića jeste izraz »južnosrbijanske« (čitaj: *makedonske)* tipičnosti: to je sukobljavanje južnjačke senzualnosti i »južnosrbijanske« radinosti. (V. o tome Nedeljkovićevom tumačenju Abraševića u tekstu *Bio je to drug* Milovana Danojlića, u knjizi *Kosta Abrašević,* biblioteka *Živi pesnici,* izd. *Nolit,* Beograd, 1964.)

[32] U pesmi bez naslova *(»Sa prozora niskog moj se pogled gubi. . .«)*

[33] Onoga u kome »ubica ubici presudi kaznu« *(Ko je kriv?).*

[34] U pesmi *Izgubićemo se* (1894): ». . . U ovom moru *grešnog života,* / Gde s' večno krha istine brod, / Gde uzdah teški, roblja pritislog, / Nebeski kletvom prolama svod; / Gde pravda leži lancem sputana; / Gde gusti jošte caruje mrak: / Izgubićemo se, večno rastati . . .«

grešnik grešnika«, jer »Svet je ovaj slika uzburkanog mora, / U kome se dave ljubav i poštenje; / A sebičnost s mržnjom izbacuju vali, / Koja se na presto robovanja penje«.[35] To je čovek »srca kamena«, »duše paklene«, »demona gordosti, / Sebične celji, laži, podlosti«,[36] čovek koji »sa divljačkom trkom sreću svoju traži«, koga ne prati čak ni njegova senka, jer »Čovek sen je pravi«, dok mu sreću skriva, »trnje grehova čoveštva«, on po groblju »u neznanost gmiže«:[37] sušta antiteza ljubavi, saosećanju, milosrđu: antiteza romantičarskoj, apsolutnoj, ljubavi Koste Abraševića, *demonski čovek romantizma*.

Odatle i romantičarska stilizacija sveta kao »uzburkanog mora«, stilizacija neodvojiva od »sveta grešnoga«, »duše paklene«, »sebične celji«: ona podrazumeva ovaj romantizam apsolutne ljubavi. Čovek je negacija ljubavi; apsolutna ljubav je negacija negacije, ova totalna negacija. Ali zbog toga vera u tu apsolutnu ljubav podrazumeva i susret sa ovim čovekom, koji »gazi« po tuđem grobu, i *pesimizam* neumitan u tom susretu, pesimizam koji produbljuje misao o nemogućnosti »srećnih dana /. . . / Na zemlji punoj roblja« (»O ne, nikad!«), kao misao o nemogućnosti *svoje* ljubavi. To je vera u »spas celog ljudskog roda« (apsolutni optimizam), ali kojoj je u osnovi misao o sopstvenoj propasti (pesimizam): *apsolutni optimizam »jakobinskog« romantičarskog radikalizma totalne negacije koji podrazumeva pesimizam svesti o nemogućnosti sopstvenog života*. Ona je, u najprisnijem iskustvu Abraševićevom, vera u večni život kao *život kroz druge:*

Smrtni je časak doš'o; grobu se lednom spremam,
Kleca mi trošno telo: životne snage nemam;
Al' ja se ne bojim smrti — život je gorak bio —
Životne slasti nisam ni jedne kapi pio.
Smrt nije strašna, kad mi srce i duša vele
Da ću živeti večno, kod onih što spas žele
Celome ljudskom rodu.
Nije mi života žao; jer moje pesme snaže

[35] *Grobovi*

[36] U stihovima dosledno jakšićevskim: »Da, svet je ovaj grešnik grešnika. / Ljudi su nemi — srca kamena. / A duša im je — duša paklena. / U njih je demon — demon gordosti, / Sebične celji, laži, podlosti« (navedeno po knjizi M. Popovića, *Kosta Abrašević*, str. 45).

[37] U pesmi bez naslova, iz 1897 (»Stazama tajnim budućnosti ljudske . . .«).

Patnike celoga sveta što sebi spasenja traže —
U borbi za slobodu!

(Ne žalim život). Svakako, borba za »ceo ljudski rod« jeste i posvećivanje u taj rod, u tu celinu koja je večna; borac za ljudski rod jeste borac za večnost neuništive celine: spas toga ljudskog roda jeste, istovremeno, i spas »večnosti«, ili spas od smrti. Zbog toga je revolucionar ne samo jemac za spas čovečanstva nego i jemac za spas od smrti: funkcija nadsmrtne, apsolutne, ljubavi. To je vera u večni život nekoga ko nije imao i ko ne može da ima svoj život; ali to je, takođe, i vera nekoga ko, da bi imao tu veru, *ne sme* da ima svoj život. Ova vera zahteva potpuno prožimanje njenoga subjekta idejom o nemogućnosti *svog* života, onako kako apsolutni optimizam (romantičarske apsolutne ljubavi) zahteva pesimizam: onako kako apsolutna nada podiže sebe na beznađu, bez kojeg je nezamisliva jer je njegovo *prevazilaženje*. »Smrt nije strašna« ako je život nemoguć: ako je on »gorak«, bez i jedne »kapi slasti«; ovo prevazilaženje straha od smrti ne samo što podrazumeva nego i zahteva taj »gorak« život, tu svest razočaranu u život toliko da može da kaže: »Ne žalim život«. Potrebna je *(nužna je)* potpuna ogorčenost (»gorak« život) da bi se *istinski* napisala rečenica: »Smrt nije strašna«. Negacija smrti zahteva negaciju sopstvenog života: u večnosti se ne raspada samo smrt nego i život, neodvojiv od smrti. Apsolutna nada neodvojiva je od pesimizma ove negacije (svog života), onako kako je vera »u spas celog ljudskog roda« neodvojiva od misli o sopstvenoj, i bezuslovnoj, propasti: ako smrt, iznuđujući otpor, zahteva ovu apsolutnu nadu, *i ta apsolutna nada zahteva smrt onako kako zahteva negaciju »sopstvenog« života*. Život subjekta apsolutne nade ne sme da zna ni za jednu »kap slasti«: i najmanja »kap slasti« je otrov za apsolutnu nadu.

Nema »večnosti« bez gorčine. Vera u spas »celog ljudskog roda« *gorka* je vera; apsolutna nada počiva na beznađu njenoga subjekta u odnosu na svoj sopstveni život, apsolutna ljubav diže se na slomu Erosa onoga u kome gori, u vatri klasne mržnje, u njenoj »jakobinskoj« totalizaciji koja ovu klasnu mržnju pretvara u funkciju romantičarske apsolutne ljubavi, ali utvrđujući tako, neumitno, i ovu socijalističku svest kao *romantičarsku* svest. Iako je ovaj socijalistički romantizam Koste Abraševića bio osuđen na versifikaciju i frazeologiju iscrpenog poetskog romantizma (čak i drama Abraševićevog umiranja zaleđivala se

u fraze »smrtni časak«, »grob ledni«, »trošno telo«, u kojima nema nikakve nade za poeziju), tako da je, mnogim svojim stihovima, *poslednja varijanta romantizma devetnaestog veka,* on ipak pripada i novome veku, i to ne samo idejama revolucije nego pre svega duševnim i duhovnim motivima koje je Abrašević naslućivao, nošen patosom istorijske neumitnosti i zagledan u »krvavo more« svoje »jakobinske« apsolutne ljubavi.

Dragan Aleksić

Zaboravljen, bez knjige sabranih pesama, lišen čak i potpunijih bio-bibliografskih podataka, Dragan Aleksić je zaogrnut crnim plaštom ćutanja: ne briše ga jedino literarni istoričar, ubeđen da je dostojan samo boravka na dnu stranice, u dve-tri škrte rečenice *fusnote,* već i pesnik, iz posveta, koje mu je nekad poklanjao. Ali, tvrd i nesavitljiv kao nekakva dadaistička konstrukcija, ovaj pesnik koji se Moniju de Buliju, pred smrt, ukazao kao »leopard s računskom mašinom u glavi«,[1] odbija svako naknadno saučešće: njegova *ravnodušnost,* tipično dadaistička, prethodi ravnodušnosti onih koji su ga preživeli. Njegov stih je odbojan, tvrd, aljkavo napisan. Vaspitanik germanske

[1] »Čak je i fizički izgledao kao neka dadaistička konstrukcija. Visok, vitak i jak kao da se bavio sportom i rodio za sport. Na tom atletskom telu bila je ušrafljena jedna bela kugla, sasvim okrugla kao uveličana bilijarska lopta, izvajana u ljudsko lice sa, kao veštačkom, zalepljenom lepom svilenom kosom. Bio je hladan, cerebralan. No, to atletsko telo, ta gipkost nije poznavala umor, nije znala za melanholiju, uvek je bila spremna da uskoči kao da je u njemu živeo neki leopard s mozgom računske mašine. Ponavljam: sve to hladno, sistematski — kao u šali.(. . .) Čak ni Ujević nije umeo kao on da prevodi s latinskog *ex libris.* Prema jednoj, na nemački način ukljukanoj i svarenoj humanističkoj kulturi, Aleksićev dadaizam je savesno i dobrodušno uništavao tu kulturu, taj humanizam. Od njegovih kratkih kuršumskih rečenica, sve je ginulo, iz njegovog smeha stalno se ponovo rušila Vavilonska kula. Beskrajno skupocen bio je taj rušilački luksuz. Iz njega su nikle najsavršenije pesme na sve strane rasipnički poklanjane« *(Sedmica sa sedam nedelja,* u knjizi *Zlatne bube,* izd. *Prosveta,* Beograd, 1968).

kulture, on koji je znao da prevodi s latinskog *ex libris,* tvrdio je da »ne treba pod sliku potpisa«,[2] i zaista je učinio sve da se nigde stvarnije ne potpiše, odazivajući se tako *sudbinski* na opomenu ranog Andre Bretona: »Neprihvatljivo je da jedan čovek ostavi traga svog prolaska zemljom«. Čitav njegov dadaizam, od 1921. godine, koji može stati među korice đačke sveske, nedvosmislen je izraz ovog odbijanja ostvarenja, dokaz (pun gorčine i humora) da je on lomio sebe svim mogućnim dada-blefovima, idući u tom do neporečnog i čistog anti-estetizma. Ako je bio usamljen, u vreme svoga dada-pokreta,[3] sanjajući — u svom »dadadirektorijatu«, u Zagrebu, Petrinjska 6 — osnivanje nekog velikog dadaističkog kabarea po uzoru na *Cabaret Voltaire,* u Cirihu, tako da je sasvim neprihvatljiva tvrdnja Hansa Rihtera da je ovaj dadaizam imao velikog uticaja,[4] izvesno je, ipak: Rihterovo ubeđenje da su revije *Dada-tank* i *Dada-jazz* (1922, samo po jedan broj) bile »revolucionarnije i više ‚anti' od mađarske dadaističke revije *Ma«,* i da su objavljivale »manifeste i pesme u provokativnom stilu Dade«, ne dozvoljava misao da se, kod ovog neospornog dada-preteče čitave moderne anti-literature, pa i nadrealizma, radi samo o »izvesnom dada-stavu«.[5] U njemu, i takvom kakav se ukazuje danas, pola veka posle njegovog dadaizma, ima nečeg izvanredno negostoprimljivog, oštrog, neka tvrda gordost koja će ga upućivati atentatorskoj, *organizovanoj dezorganizaciji,* oduzimajući njegovim rečenicama svaku dopadljivost i privlačnost, pa i onu koju će ne jedan evropski pesnik naći u kalamburima i igrama dadaizma. Antiestetičan gotovo po nagonu, nesavitljiv, tvrdo odbojan, gorak i kada se smeje, on je pisao stihove koji ponekad

[2] *Dadaizam,* u časopisu *Zenit,* 1921, br. 3, zatim u *Dada-jazz,* Zagreb, 1922.

[3] Saradnici Aleksićevi, u revijama *Dada-tank* i *Dada-jazz,* kao i oni sa kojima je, početkom 1922, priredio jednu »Dadaističku matineju« u Osijeku — M. S. Petrov, T. Milenković (Fer Mill.), Dragan Šlezinger, Dragan Sremec, — osim M. S. Petrova, slikara, bez stvarnijeg su značaja u daljem razvoju kulture.

[4] U knjizi *Dada Kunst und Antikunst.* Koln, 1964 (odeljak *Post-Dada* str. 205)

[5] V. u knjizi H. Kapidžić-Osmanagić, *Srpski nadrealizam* (izd. *Svjetlost,* Sarajevo, 1966) u kojoj su Aleksićevom dadaizmu posvećene, u jednoj fusnoti, samo sledeće reči: »Dadaistički pokret nije postojao u Srbiji, niti uopšte u Jugoslaviji. Ipak treba pomenuti izvjestan dadaistički stav Dragana Aleksića (rođenog 1901), koji je u Zagrebu 1922. objavio antologiju (?) *Dada jazz* i pokrenuo časopis *Dada tank«.*

podsećaju na gužve bodljikave žice, pune rapavosti i kakofonije koja teži rasturanju pesme u nepovrat.

Takvog antiestetizma nema u to doba u srpskoj kulturi. Ma koliko da je pokušavao da otvori svoj duh dadaizmu Tristana Care, s kojim se dopisivao i čije stihove i prozu štampao je, u prevodu i u originalu, u svojim revijama *Dada-tank* i *Dada-jazz,*[6] on je daleko bliži, svojim mentalnim ustrojstvom, Kurtu Švitersu, o kome je pisao[7] i koga je, u svome jedinom prikazu dadaizma kao veličanstvenog, oslobodilačkog »blefa« duha »kakotedragosti«, radosti apsolutne slobode i apsolutne destrukcije svega, i kao skandirajući njegovo ime, dozivao: »Kurt Kurt Kurt«.[8] Cerebralno hladan, i po kriterijumima konvencionalne lirike kao emotivne ispovesti čak i nepesnik, ovaj duh koji je tražio od poezije »najjače oblike boksanja«,[9] i koji se smejao »smešno romantičnim ekspresionistima«, tvrdeći: »Ekspresionisti su najgore hulje«, ubeđen da je sve u pokretu, iznenađenju, trzaju, a ne u ekspresionističkoj mitologiji »progresivnog menjanja«,[10] najpre je bio autor sentimentalističkih, sasvim banalnih i beznačajnih stihova, 1918,[11] a zatim je pokušavao sebe da nađe upravo u pseudo-ekspresionističkom stilu, unoseći u sentimentalizam jake note cinizma,[12] sa jasnom težnjom za »jakom« reči koja može da šokira malograđanina i u ubeđenju da je u nervnom rastrojstvu izvor najistinskije poezije, sanjajući

[6] U prevodu, u *Dada-tanku,* »vojničke pesme . . .«, »sotho-crnci . . .«, u originalu, u *Dada-jazzu: manifeste de monsieur Aa l'antiphilosophe, Syllogisme colonial* i prozni tekst *pourquoi je suis devenu charmant, sympathique et délicieux.* Osim Care, štampao je R. Hilsenbeka (R. Hielsenbeck), kratku pesmu o Dadi, i Kurta Švitersa (Kurt Schwitters), *Pesmu br. 48,* u prevodu, obe u *Dada-tanku.*

[7] *Kurt Schwitters Dada; Zenit,* 1921. br. 5.

[8] U navedenom tekstu *Dadaizam.*

[9] Na prvoj stranici *Dada-jazza* štampano je, krupnim slovima: *Moći tući;* to je naslov Aleksićeve knjige najavljene već u *Dada-tanku,* ali neobjavljene. Ideal je »box-ton, džiju-džicu-brzoskala«, kako je pisao u *Dada-jazzu.* U ironičnoj autobiografskoj belešci, napisanoj za četvrti broj *Večnosti* (aprila 1926), on će reći za sebe: »Žurnalista, bokser, utamanjivač vina i ementalera . . . Teško vama ako nemate jače pesnice od ovog pesnika — čvrstinu pesnicama, strogim pesmama«.

[10] U *Dada-tanku.*

[11] To su pre svega pesme objavljene u *Omladini (Zvijezde, Pred zorom, Verige, Zima, Čekanje dana)* i *Iskri (Prolazi, Očekivanje).*

[12] To se javlja, 1919, i u onim pesmama u kojim sentimentalizam još nije stvarnije savladan, posebno u pesmama štampanim u *Našoj svijesti* (Osijek, 1919): *Pesma sina sunca, Es-dur vampir, Anakreontika, Religija.*

svetsku socijalističku revoluciju i očekujući pesmu od rastrojstva nerava, ne mnogo daleko od anarhističkog, patetičnog Janka Polića Kamova, u istoj atmosferi *sutona sveta* koja je zahtevala ekspresionistički iskidanu rečenicu, sa izazovnim bojama i izrazima, ali i zaumlje i krv jednoga Ulderika Donadinija. Prikazujući se, u sopstvenoj maštı, na liniji mita pobunjenog pesnika-boema, ubeđen (u ovo doba nikako jedini) da

. . . onaj što luta ulicama tame
ko bohem u traženju žutih bludnica
dignuće ruku na staro ruho kugle,[13]

on se gubio u maglama svojih mutnih simbola, očito sanjajući ekstatične ritmove koji bi njegov bol totalizovali, pretvarajući hartiju u plamen i pobunom venčavajući zemlju i nebo, u nekakvom pseudo-ekspresionističkom, teatralnom, »svetogrdnom« ali i sentimentalistički intoniranom »kosmizmu«. Ipak, ako je ta lirika, koju je pisao i štampao do 1920, doživljavajući svoje vreme, neposredno posle rata (1919. i iste 1920) kao doba »zadnjeg sutona«, ili kao doba »sramote praskozorja«,[14] *rukopisom* svojim savršeno drugačija, čak radikalno suprotna lirici koju će početi da piše i objavljuje neposredno posle toga, jedva godinu i nešto kasnije, na stranicama časopisa *Zenit*, 1921, postoji u njenoj osnovi moćan *duh negacije* koji će, kasnije, da se ostvari kao duh dada-razaranja svega živog. On, koji je pisao, u pesmi *Sramota praskozorja* (poslednjoj iz prve svoje, anarho--ekspresionističke faze), s osećajem krivice poratnog čoveka pred Zemljom, Majkom:

[13] *Pesma zadnjega sutona; Almanah Socijalističke Omladine*, Zagreb 1919 (str. 36—38).

[14] *Sramota praskozorja; Omladina*, br. 7—8, 1. travnja 1920. Za književnu istoriju može biti zanimljiva podudarnost u ovome opštem osećanju »sramote praskozorja« između D. Aleksića iz ovoga vremena i Dušana Vasiljeva, koja se iskazuje vanrednom sličnošću ne samo u atmosferi pesme, već, na trenutke, i u pesničkom rukopisu. To posebno važi za drugi deo Aleksićeve pesme *Zima*, objavljene u *Omladini*, br. 7, 1. ožujka 1919 (»Dan je već došao / i duge svemirske staze / daleke, daleke puteve / prošao . . . /—/ I sada stoji. /—/ U njega gledaju daleki snježni putevi, / plavih zraka šiljati kutevi / i dimnjaci pružaju glave / i slave / Dan na žrtveniku . . . /—/ U sveopćem kliku / Dan stoji ponosan / uz visoke tornjeve / i male prozorne (?) domove«), što može biti stvar čiste koincidencije, ali što ne isključuje mogućnost da su radoznalom Vasiljevu, koji je čitao sve što bi mu došlo do ruku (i koji je štampao pesme u zagrebačkom *Književnom Jugu*, 1919), ovi stihovi bili poznati.

Nad šutnjom tvojom ja bi vijo ko pas.

Reci, da na nas pljuju svemirski beli glasnici
ko cveci majski u vihoru — — — jer —
Puni smo, puni sramote prošloga dana,
i sad će sramote naše na slomljene udove pasti
i tištati, tištati, tištati.
O dugo nosimo prezir svemirskih svetova
dugo nosimo purgatorijske odeće sramne
ko večni krivci,

skinuo je sa sebe ove »purgatorijske odeće sramne«, onako kako je ovaj osećaj sramote u svemiru ostavio u zaveštanje civilizaciji dostojnoj samo bombe. Njegove pesme u *Zenitu* su pesme ovog oslobođenja od krivice, ovog njegovog preobražaja od pesnika koji se oseća izgubljen pod prezirom svemirskih svetova u same te svemirske svetove. Ali ti svemirski svetovi, iz »sramote praskozorja«, uslov su ovoga njegovog preobražaja, onako kako je anarho-ekspresionistička pobuna nedvosmisleni uvod u njegovu apsolutnu dada-pobunu, ili kako je stih:

To nebesa bacaju belu slinu ko zmajevi

put u ono pobunjeništvo koje će teatralno-patetičnu sintaksu njegove lirike pre 1921, — u uzaludnom traženju nekih određenijih simbola, između žudnje za razaranjem, osećanja krivice i gubljenja u slabosti, — da zameni, ovom *totalizacijom* pobune, izrazom energije u rasprskavanju (umesto mucanja u nervnoj ustreptalosti), izrazom koji kao da hoće da ponovi rasturanje sveta. Tu će se još uvek dozivati »Istok«, kao i pre toga, ali se magleno-simbolički »istočni kresovi« pretvaraju iz ekspresionističke njegove lirike u »topove sa Urala«, onako kako se ovaj pesnik, izgubljen pre toga pod svemirskim prezirom, pretvara sada u pesnika koji će, tu gde

kultura gradi koko-brave
mačke oblače Anatol Fransa,

objaviti jednom za svagda, ne samo drugima, već i samom sebi, u ovoj svojoj renesansi, putem ka novoj epohi: »Dada tuče

poete«.[15] Istok je sve više ovaj *Ural,* iz povika kojim se završava pesma *Preduralizam:*[16]

O o punovolje. Hitroprenos.
Kuda gospodo! Tulon se srozao. UUURAL,

a ta volja (»puno volje«), neće se zadovoljavati samo izazovnom rečju, ili »svetogrdnim« vizijama kao pre toga, — u kojima, često, *kliše* svetogrđa ubija i maštu i duh poezije,[17] — već će tražiti *apsolutnu revoluciju.* To je volja totalne revolucije koja će, sa pozicija krajnje levog radikalizma, objaviti da je Rusija »ultra Dada«, tražeći *mladost* kao oslobođenje od svega, ne samo od poretka jednog sveta već i od kulture, pa i od samog jezika, u snu

[15] *Dada-tank*

[16] *Zenit,* 1921, br. 9.

[17] Postoje klišea svetogrđa, onako kako postoje klišea normirane moralne svesti. Svetogrđe je tu samo »negativna« afirmacija ove svesti, pa zbog toga prihvatanje, u pobuni protiv moralne svesti, ovakvih postojećih oblika svetogrđa, znači u stvari ostajanje u njenom krugu. Ovakvih trenutaka ima kod Aleksića; oni su najvećim delom iz njegovog anarhističko-ekspresionističkog pisanja, kad se pesnik ukazuje samome sebi kao *odmetnik* (disident) od postojećega reda stvari, ali kada je njegovo odmetništvo ovakva negativna potvrda toga istog reda, odnosno kad svetogrđe nije odjek (u čitaočevoj svesti) oslobodilačkog nadahnuća pesnika, već je — nađeno pre i izvan tog nadahnuća, u već postojećoj svesti, i kao *njen* oblik — jedan apriorizam na delu i, kao taj apriorizam, protivan pesničkom činu kao činu slobode. Ovakvi trenuci prividnog svetogrđa javljaće se u poeziji ovoga pesnika i kasnije, u vreme kada je, takođe u *Dada-tanku,* najavljivao zbirku pesama (neštampanu) pod naslovom *Leto bez sifilisa* (očito srećan što je našao ovakav naslov), koji je *lues,* iz svoje pred-dadaističke epohe, zamenio u doba svog dadaizma »salvarsan tabletama« (video ih je kako »lete okolo glave poete«), i koji će u almanahu *Crno na belo* Monija de Bulija (Beograd, 1924), objaviti i pesmu *Događaj (1918),* upravo kao primer ovakvog apriornog svetogrđa: Madona se tu otkriva kao »grizetica« (reč Aleksiću dugo omiljena), koju je on ugrizao za sisu. Žudnja za svetogrđem, jača od slobodnog pesničkog nadahnuća, *vezuje* ovo nadahnuće (navedena pesma je sasvim bez značaja), ali istovremeno i onemogućava pesničko otkrovenje (i, s tim, i stvarno »svetogrđe«): ona usvaja *postojeće oblike* svetogrđa koji, samim tim što su postojeći, protive se poeziji kao slobodi, *bez obzira na njihovo moralno značenje.* Kao i u svakome apriorizmu i svakoj glorifikaciji postojećeg *sadržaj* nije značajan: sâm apriorizam ovog sadržaja, kao sprovodnik pred-pesničkog i van-pesničkog u pesničkom činu, čini taj sadržaj funkcijom represije u odnosu na poeziju, pa otuda jedino i može da se razume paradoks: da su inače *moralno oslobodilački stavovi* ovakvim svojim apriorizmom u pesničkoj avanturi bili forme represivnosti i zarobljavanja. Tu ne umire samo poezija, nego i duh. (Žrtva toga je često bio, u ovo isto doba, inače jedan od najznačajnijih srpskih pesnika, Rade Drainac, a sa njim i ceo niz beznačajnih pesnika na koje je on, upravo ovim pseudo-pobunjeničkim svetogrđem, bio izvršio jak uticaj.) Predumišljajna skarednost je, ništa manje od predumišljajne odbrane moralnog *status quoa,*

o nekakvoj »velikoj slobodi«.[18] Pesma je pokušaj ove »velike slobode« od tiranstva svake svetinje, pa i od svetinje same poezije. Pobuna protiv sveta se totalizuje, postajući pobuna ovoga disciplinovanog, krajnje *racionalnog* duha protiv duha, i ovoga pesnika protiv pesme. Pesma nije samo anti-svet, već je i anti-pesma; ali i očajanje tako postaje, istom totalizacijom pobune (začetom u »sramoti praskozorja«), svojevrsno anti--očajanje: ono se, kroz ovu pesmu kao razaranje pesme, i ovaj smisao bez jezika, bez programa, kroz taj anti-smisao nezadrživo preobražava u jemstvo smeha, kao u stihovima *B-pesma-B:*[19]

U zavese trče čupave kornjače radi svih
treptavih vagona narandži
sav se beskotačni pomak uokvirio u tri
sardelske kutije.
Kitovi pate silom pečata norveških
bogzna zašto trče poreznici u ludačke košulje.
Mrak razbija čavle na spolovima i peku
sveže kravate u obojenim lampama
kino-treptaljke.
— — — — —
Majčica zemlja kuha mermeladu bolesničkim
imaginacijama, jer zavarati sebe
i decu pravilnik je pevačkih udruženja.
Uzalud se crpe sok iz božanstva krokodila.
Stoje aeroplani čekaju topove sa Urala
tko će to gospodine Metuzaleme dignuti
prokletstvo sa sardelskih škatuljica.

isključivo predumišljaj protiv poezije. Skarednost nije stvar pesnikove svesti, već svesti u kojoj se pesma ostvaruje, kroz sukob sa postojećim koje se produžava kroz nju i koje jedino i zna za skarednost pesnika: pesnik ne zna, nikada, za skarednost, kad je na istinskim svojim izvorima. Skarednost je, kao oblik apriori date svesti, koja nije svest poezije, za pesnika (i u odnosu na njega) uvek *aposteriorna.*

[18] »Rusija je ultra Dada . . . Krolookroooloookroooooloooo — rirrirrirrirrilülälühihihitaktaktaktaktaktakaaktak (zoološki vrt) — kulturu razoriti kao dosadu, buržoasku ludost, lepo oličenu i u safijan umotanu; do krajnosti idemo — tamo gdje već velika sloboda graniči. (Hahahaha iju u!) Pradoba. Svet je čudan jer je sada namaljan. (Civilizacijo kurvo stara!) — Od temelja rušimo rušimo, neka se rasprsne jezik i ostane veliki *Dada.* (Fišeru, čoveče lepi!!) Teturajte, teturajte, kultura i bestidna civilizacija pasti će, zakrkljaće, na moru pustinje ravnici, ruke u visoki zrak, ustršiti usrnuti ustremiti vikati divlje silno jako: *Mi smo opet mladi. Dada* je krik za *mladošću«* (u tekstu *Dadaizam).*

[19] *Zenit,* 1921, br. 8.

Te stihove ne piše samo pesnik koji je zauvek odbacio »purgatorijske odeće sramne«, odbacujući simboliku svog dotadašnjeg ekspresionizma, — u kome nije dostigao vrhunce napetosti što kida rečenicu i pesmu pretvara u slapove reči-vizija, — nego ih piše pesnik koji je odbacio svaku simboliku i koji se okreće i protiv same volje za simbolizacijom i, uopšte, ma kakvom transcendencijom postojećeg, u vernosti apsolutnoj konkretnosti stvari. Ove stvari, oslobođene od ma kakvog simboličkog *poretka,* bačene su u vrtloge krajnje proizvoljne asocijativnosti, putem samovolje vrhunski slobodnog slučaja. Apstraktni svet Aleksićevog pseudo-ekspresionizma, sa »svemirskim« maglama i »glasnicima«, u »šminkanom gadnom Sutonu«, *konkretizuje* se u ovaj svet stvari oslobođenih od svakoga sistema (i sistemske smisaonosti): i kod Aleksića, to je svet industrijske epohe koji je već (i za dadaizam) bio otkrio *futurizam.* Njegov duh nije više duh pred svetom kao objektom svoje pobune, već duh koji se, upravo apsolutizovanjem te pobune, izjednačuje sa tim svetom, postajući takođe *i objekt sopstvene negacije,* dostojan prezira i podsmeha, u rađanju bezlične i nad-lične snage dadaizma, tako da se ekspresionizam, naslućen u »sramoti praskozorja«, i u njegovom slučaju kao i u slučaju nekih drugih pesnika koji su se našli na linijama iskušenja anti-kulture i anti-umetnosti u ovo isto doba, i čak zajedno s Draganom Aleksićem, javlja kao *prolegomena ovog dadaizma* koji je tu, van svake sumnje, totalizacija duha anarho-ekspresionističke pobune.[20] Sve stvari moderne civilizacije (»koko«-brave, sumpor, tekstil, »direkcija Pons«, »levaonica

[20] Ovaj anarhističko-ekspresionistički *revolt,* koji je uglavnom došao do šireg izraza u hrvatskoj negoli u srpskoj poeziji, vezuje Aleksića u ovo doba i za hrvatsku književnost, tako da i sâm njegov dadaizam nesumnjivo *organski* pripada i hrvatskoj kulturi, a ne samo zato što je objavljivan u Zagrebu i što je Aleksić u ovo doba pisao, najčešće, hrvatskom jezičkom varijantom (tako da čak i njegovi stihovi u *Zenitu* pripadaju, najvećim svojim delom, toj varijanti). Ekspresionizam se javlja i kod Branka Ve Poljanskog i Ljubomira Micića, koji su takođe živeli u Hrvatskoj (u kojoj su i rođeni), štampajući tu svoje publikacije (časopis *Zenit,* u početku, zatim *Dada-Jok* i neke knjige), s tim što je ova varijanta secesionističko-ekspresionističkog, buntarskog, »kosmizma« izražena kod Poljanskog prevashodno u duhu njegove »panike pod suncem«, dok je kod Micića ekspresionizam samo površinska stilizacija sentimentalističko-individualističkog liriziranja (sve do kraja 1920) sopstvenog *ega.* Ovaj anarho-ekspresionistički bunt uvod je u dada-revolt, bilo da se on javi u Aleksićevom zahtevu za čistim, dosledno anti-programskim dadaizmom, bilo da se iskaže u zenitističkoj deformaciji anti-civilizacije dadaizma. (Tim prisustvom dada-inspiracije u korenovima *Zenita* jedino je i objašnjivo prisustvo dadaiste Dragana Aleksića u tome časopisu, kao što je i njegov razlaz sa *Zenitom* u znaku

Simpleks«, termometri, »snažne ovejane spirale«, tornjevi fabrika, »trepet filma«, traverze, »visoki stroj perspektive«, hidroplan, vagoni naranči, sardelske kutije, »sveže kravate u obojenim lampama«, aeroplani, kitovi što »pate silom pečata norveških«, topovi), ovde se ruše i padaju, vrtoglavo, jedna za drugom, u svojoj apsolutnoj konkretnosti, s onu stranu ma kakvog simboličkog sistema i ma kakve mogućnosti transcendencije u *sistem vrednosti* nekog poretka, tako da su one, za njega, činioci i nosioci razaranja jer su apsolutne nesalomljive činjenice koje odbijaju i razaraju svaki sistem, pa i sistem pesme koja, zbog toga, pevajući njih peva svoje sopstveno razaranje. Onoliko koliko duh poriče i odbija smisao, toliko on doziva ovu apsolutno konkretnu stvar.[21] Nepodmitljiva i nepobediva u svojoj konkretnosti, ona je činjenica sveta bez smisla ili nosilac »nesmisla« koji je, kao svoj ideal, istakao i ovaj dadaist. Ona ga oslobađa od imperativa transcendencije žive konkretnosti sveta u čovečanski simbolički sistem, u sistem njihovog sublimisanja.

To je potpuna agonija svakog romantizma, kakva se retko javlja u srpskoj poeziji ovog trenutka, između 1921. i 1924,[22]

zahteva za apsolutnim dadaizmom.) Odsustvo *neposredne* objave dada-duha u srpskoj kulturi možda potvrđuje hipotezu o ekspresionističkom revoltu kao uvodu u dadaizam: proklamovan u *Danu,* 1919. i *Progresu,* 1920, on će se samo u nekim trenucima, u prvom redu M. Crnjanskog, javljati kao duh negacije i pobune, a daleko češće i više kao svojevrsni »metakosmizam«, sredstvo lirskog zanosa i oduševljenja vrtoglavom brzinom, relativizmom, dinamičnošću, tako da i njegova dinamika nije posledica negacije, nego cilj po sebi, ili prvi uzrok, u kome se negacija gubi. (Uostalom, i pesnička istorija Crnjanskog, rođenog u znaku anarhističke negacije, i čiji književni počeci objavljeni su znatnim delom u Zagrebu, jeste istorija umiranja ovog duha negacije.)

[21] Ova dada-destrukcija zato nije destrukcija stvari, kao što se najčešće pričinjava, već je, naprotiv, odbrana tih stvari od sistema (poretka) u kome njih drži neizlečivo sistemski duh: to je razaranje tog sistema ili samo-razaranje duha, pokušaj razaranja tvoračkog nagona. Na ovom jeziku, to je zbog toga prva, i najdoslednija, objava radikalnog avangardizma kao ovakvog pokušaja *konkretizma,* koji nije samo sukob sa *literarnim* simbolizmom već pre svega sa *jezičkim* simbolizmom.

[22] Najizrazitije se ispoljava u poeziji Branka Ve Poljanskog i Ljubomira Micića, koji su negovali *kult snage;* kod Poljanskog, međutim, autentičnog pesnika, taj romantizam kao da je bio stalna antitetička sila njegovom »varvarstvu«, tako da se glas romantizma prepliće u njegovim pesmama sa glasom brutalnosti, naglašeno tražene, u inspiraciji koja vuče korena iz ekspresionizma i anarhističkog dada-terorizma, da bi vremenom postao sve moćniji i, najzad, na momente gotovo svemoćan (u knjizi *Crveni petao,* 1927): kao nekakav lirizam tišine, jače od njegovog ideala »gvozdene poezije« zenitizma; kod Micića, koji je fanatik sopstvene ideologije, kao agresije balkanskog

romantičnoj i u svome cinizmu i ironiji,[23] čak i tamo gde je dada-duh takođe tražio svoje puno pravo,[24] ali to je zbog toga i agonija samog stvaranja, ili rađanje Aleksićeve dadaističke ravnodušnosti. Ne treba stvarati stvari, već se samo oslobađavati za njih. *Stvaranje je oslobađavanje od imperativa stvaranja.* Smeh, koji se tu rađa, jeste dada-smeh u umiranju tiransko-božanskih imperativa stvaranja: »velika sloboda«, koja doziva ovu »konkretnost« stvari, služeći se prvim rečima koje padnu u duh, a najviše (po uputstvima dadaizma) rečima iz novinskih oglasa, koje se rađaju haotično (a valjda, kod Aleksića, i rečima iz jelovnika zagrebačkih barova i kabarea oko 1921. i 1922. godine), jeste u stvari ovaj pokušaj slobode od imperativa stvaranja, pokušaj *slobode za tvoračku ravnodušnost.* Nemati ništa *svoje,* ne samo estetiku, i ne samo delo, već ni jezik, ni reči. »Sa namerom biti bez namere«,[25] biti demijurg stvaranja koji umire, padajući u ovu ravnodušnost, i koji se smeje svome sopstvenom umiranju, tako da linije smeha ponavljaju linije ove agonije tvoračkog duha. Bes, koji je pre toga uzalud sanjao da upali hartiju pod prstima ovog pesnika, ovde nije nestao već se čak uveličao i upravo tako stigao do ovoga humora kojim se objavljuje totalna destrukcija kao destrukcija samog duha tvoraštva. To je potpuna »dadaizacija« duha: samo totalna negacija (ona koja je sposobna da bude i ovakva samo-negacija duha) može da stigne do ovakvih vrtloga smeha. Tamo gde nema totalne negacije, nema ni ovog, apsolutnog humora.

varvarstva na Evropu, takvih iskušenja nema: ako i on zna za romantizam, onda je to *romantizam ideološkog fanatizma,* koji se iskazuje opsesivnim motivima i fiksnim idejama sukobljenim sa svetom, ali ne i sa čežnjom od koje je ovde ideološki fanatizovan um jači onako kako je jači i od stvarnog pesničkog iskušenja.

[23] Kod modernista, u prvom redu ranog Crnjanskog i, zatim, Vinavera (u čijim tekstovima objavljenim u *Zenitu* ima, inače, jake težnje ka krajnjoj slobodi ekspresionističke mašte: *Bogovi u opasnosti, Zenit,* br. 4, *Ženidba vrapca podunavca, Zenit,* br. 5, *Put kroz haos, Zenit,* br. 6, sve u 1921), a takođe i kod kasnijih nadrealista koji u ovo doba proživljavaju Andre Žida, Prusta, Malarmea, sarađuju sa Crnjanskim (M. Ristić uređuje sa njim časopis *Putevi,* 1922, u kome je štampana poema *Stražilovo* i u kome Milan Dedinac piše oduševljen tekst povodom njegovog *Dnevnika o Čarnojeviću),* i pišu stihove natopljene melanholijom i estetizmom (Marko Ristić: *Od Sreće i od Sna,* Aleksandar Vučo: *Krov nad prozorom).*

[24] U poeziji Monija de Bulija, najbližeg dadaizmu, Rista Ratkovića i ranoga Rada Drainca (iz epohe *Hipnos,* 1923).

[25] Ili: »namera mu beše tužno lice skota« (u pesmi *Sebi u sebi,* časopis *Večnost,* 1926, br. 3.)

Ako se Dragan Aleksić javlja, viđen u perspektivi književne istorije, kao *prvi srpski pesnik apsurdnog humora, ili humora apsurda,* taj njegov humor rođen je upravo apsolutizacijom razaračkog besa koji ga je još 1919. uzeo pod svoje, da ga (dok je živeo kao pesnik) nikada ne napusti, linijom poricanja svakog smisla, otkrićem besmisla, pre svega potpunim njegovim otvaranjem tom besmislu, njegovom jeziku bez jezika, njegovoj lažnoj sintaksi (koja tu umire zajedno s umiranjem smisla ili raspadom simboličkog poretka vrednosti), njegovim ringišpilom slika koji okreće svemoćna mašina slučaja. To je prva *čista* objava slučaja i, sa njime, pesničkog *automatizma* u srpskoj kulturi, upravo zato što je prva objava ovoga humornog apsurda, neodvojivog od slučaja.[26] Umesto očajavanja zbog odsutnog smisla, kojim se duh usamljuje u svetu, i zbog toga najčešće doživljavajući sebe kao da je *izvan* sveta, ovde dolazi do smeha otvaranjem tom slučaju, kao vrhovnom majstoru i demonu besmisla, ili kao vrhovnom demonu sveta koji za ovoga dadaistu počinje tamo gde prestaje smisao.

Protivurečnost dadaističkog stava zbog toga se, neumitno, objavljuje i kroz Aleksića: totalna negacija sveta, kojoj je on pokušavao da se preda, poričući mu svaku smislenost, jeste otvaranje tom svetu; otuda i protivurečnost: da je ovo poricanje sveta, razaranjem svakog njegovog poretka, u stvari u službi tom svetu koji, kao van-smislen, prodire u svest i duh. Svojom negacijom sveta pesnik se pretvara u sâm taj svet. Njegova negacija tako nije »njegova«, onako kako ni on sâm više nije on, nego taj vašar svemoćne van-smislenosti, kada je sloboda u stvari sloboda van-smislenosti ili van-čovečanskog, sloboda svemoćnog slučaja. *Tu nema više ličnosti jer ima samo slučaja,* a

[26] Humor i nagoveštenje automatizma će se javiti i kod Branka Ve Poljanskog, nešto kasnije (1922. i 1923. u *Dada-Jok* i u knjizi *77 samoubica),* tako da se on mora u ovome pogledu pominjati zajedno sa Draganom Aleksićem; ali ovaj pesnik *Panike pod suncem* (kako glasi naslov njegove zbirke iz 1924) bio je sprečavan u ostvarenju tog automatizma (linijom koja ovako neumitno vodi ka humornoj poeziji apsurda), i to s jedne strane svojom upornošću da se ostvari kao pesnik gvozdene lirike zenitističke ideologije svog brata Micića, koja je nespojiva sa ma kakvim automatizmom i humorom, a s druge strane upravo tom »panikom«. Ova panika kao da nije prestajala da ga rastrza, tako da je on, očajavajući što nema »novog«, i željan neke radikalne promene, proživeo svoj pesnički vek u silnoj prenapregnutosti, protivnoj svakom psihičkom opuštanju, bez kojeg nema ni automatizma ni humora: njegov humor je grčevit, sarkastičan, tako da je apsurd ovde neka vrsta oruđa, sredstva za udarac, a ne stvarni subjekt apsolutnog anarhističkog humora.

biće se pretvara u »nemoguću galeriju«, kao u pesmi *Dada*, objavljenoj u trećem broju *Zenita*, ispod Aleksićevog teksta o dadaizmu:

Duša pas subjektivan sam
okolo ničega ide sve
okolo ničega miče kraj.

Probijen viđen neću suton svoj
okrutno krutim ukrućeni stvor
biće čista nemoguća galerija.

Bez jasnosti jasnog jasan život.[27]

Ispod tih stihova nema potpisa: oni mogu biti i nekog drugog pesnika, ali isto toliko mogu i da su *zapisani* rukom Dragana Aleksića, koji nije samo znao da »ne treba pod sliku potpisa«, već koji nije ni mogao da ima »potpisa« onako kako nije mogao da ima nekakvu »subjektivnost«. Pesnik ovde nije subjektivnost nego ruka koja se stavlja na raspolaganje slučaju. Može se reći: »subjektivan sam«, ali samo u stihu čija istina počinje (ili se završava) metaforom kao što je ova: »duša pas«: u ovom ringišpilu slika i stvari koje okreće ruka slučaja nema subjektivnosti nego samo »duše psa«. To je agonija svega ličnog, ali *radosna agonija:* velika radost zbog umiranja subjektivnosti koja se oseća kao izvor sukoba sa svetom, tog jemstva ostajanja *izvan* sveta. Duša koja ovde peva je »duša pas« što se rađa iz umiranja duše subjektivnosti i što objavljuje da »okolo ničega ide sve« i čiji pokret će se, ovoga puta sa Aleksićevim potpisom, objaviti kao »okolosvetski pokret«.[28] To je *Pesma 38° 20',* automatski tekst u prozi, *otvaranje vrata automatskom pisanju u literaturi ovog jezika*, s jasno naglašenim pokušajem odbacivanja svake stilizacije, svake »literature«, rečenicama koje su izlomljene i oštre kao razbijeno staklo, ili kvrgave, haotično izukrštane žile i vlakna nekog tela koje, još kvrgavo ali razvaljeno, nema više oblika:

Ovalije dve okolo ovalije kad je dan uspostavi se prekonsekventna zenica noćobdijski instinkt plače. Uvrtanje

[27] Sa ovom pesmom, pod naslovom *Dada pesme*, objavljena je i pesma *Pljuštav odraz okrete me i rekoh.*

[28] *Okolosvetski pokret; Zenit,* 1921, br. 4.

svega nepigmentskoga. Zajamčuje se Michelangelo bez genijske bravure. (tik tak tik tik tak prepotencija svira ogromnu mozgovnost). Jao. Bradati rekonvalescent na usta iskače nudi scenu gatanja. (Evo za krunu!) Creva se prelevaju crevoprelevno jer kičmenica ruši fresko svoga mlečnog potoka. O lubanji peva cvrkut dva zuba okrenuta pizakatedralski upriličenje svesvrsishodnosti (s dozvolom g. bane!). Udavski tip ne podražuje moje nokte kao lepopoetski sumatrički urođenik beloga lica opaljeno bez benzinmotora (karta južnog pola u Helsingsforsu 1921). Došašće retrospektivnog mesa ustričarene dlake nepomične podozrelosti. (Sudite sami!)...

Ali ovo otvaranje besmislu jeste i otvaranje apsolutnom dada-humoru. U trenucima kada

bes bi znao tko će pevati psalme finansijerima bordela[29]

sa objavom besmisla objavljuje se i duh humora, neodvojivog od raspadanja smisla i jezika. *Apsolutni humor je jedini govor jezika koji više ne ume da govori, ali koji je na govor osuđen.* Rađanje ovog humora je agonija jezika, a snaga Aleksićeve poezije, koja će ostati najznačajnija upravo po objavi dada-humora, srazmerna je snazi ove agonije: i kod njega je snaga humora u obrnutoj srazmeri sa nemoći jezika (uvek smislenog jezika ili jezika smisla), onako kako je snaga poezije besmisla tu neposredno zavisna od snage smisla u umiranju. Tamo gde je ta agonija *istinska,* ova snaga nedvosmisleno se objavljuje: razarački humor slučaja (kao anti-reda) crpi svoju snagu poricanjem reda (anti-slučaja), u sukobu sa njim, iz *njegovih otpora.* Tamo gde je ova agonija prošla samo površinom svesti, kao površinom jezika, bez jačeg njenog otpora, bez istinskijeg potresa bića jezika, ova snaga se gubi a pesma je samo simulacija pesme: njeno biće javlja se tu sa velikom usiljenošću.[30] Pokret, kada ga ima (u pesmotvornim trenucima ove agonije), ovde ponavlja pokret agonije jezika: to je *pokret od govora ka ne-govoru,* ili pokret od sintakse, njenim rušenjem, ka samostalnoj reči (oslo-

[29] *B-pesma-B*

[30] Zbog toga automatska poezija, koju *idealno* treba da diktira slučaj, kroz svu stravu sveta koji su zahvatile centripetalne sile i koji, zato, postaje jedan košmarni svet, kao u vizijama apokalipse, neumitno mora da bude i *humorna* poezija. Humor se ovde sjedinjuje sa osećanjem strave upravo ovim otkrićem

bođenoj od sintakse), koja kazuje van-sintaksički besmisao reči što ne dolaze do smisla onako kako ne dolaze do rečenice (i koje tako ponavljaju sudbinu stvari izvan simboličkog poretka vrednosti). Ali zato je to pokret koji kao da otkriva samu *prazninu* (odsustvo smisla: »okolo ničega ide sve«), nalazeći svoju *groteskknost* upravo u trenucima ovakvih otkrića praznine. On će se rušiti, onako kako se sintaksa ruši, kao u pesmi *Bubreg sa lojem čekati*:[31]

levi palmiero kontramedicina
salvarsan pilula okolo poete
levi palmiero kontrakomuna
trepće restoran običaj trepće

raspadanja smisla kao prevashodnog jemstva ravnoteže, sistema i poretka, *reda* sveta. Smeh ovoga humora je smeh *duha*, nepomirljivog sa ne-rednim, i van-rednim, haosom. Besmisleno je za duh *haotično* i, time, stravično-humorno: humor je odgovor na stravu sveta koji, gubljenjem smisla, »nalazi« svoj haos: apokalipsa ne može biti drugačija nego smešna. (Ona je negativna projekcija *smislenog*, smislo-tvornog duha. Ona je negativna i posredna apologija redu i ravnoteži.) Kada navođeni Raul Hausman, u svome članku *Dadaizam i današnja avangarda*, polemički intoniranom protiv neo-dadaizma (v. prevod ovog članka u *Savremeniku;* 1968, god. XIV, br. 6), kaže da je »Dada morala da bude neherojska, nepatetična i sklona relativnosti i fenomenologiji«, da je bila »kreativna ravnodušnost i *u isto vreme* je napredovala prema apsurdno-banalnom«, onda on u stvari ukazuje, iako s drugim namerama, na ovu neodvojivost »kreativne ravnodušnosti« i svega što je »apsurdno-banalno«, ali time i na neumitnost humora koji će se razviti upravo iz ove »kreativne ravnodušnosti«, otkrivajući je ne samo kao logički neodrživu protivurečnost već i kao egzistencijalnu nemogućnost. *Nužnost dada-humora je izraz apsolutne nemogućnosti dada-ravnodušnosti* ili nemogućnosti izmirenja duha sa besmislom, sa prazninom smisla: humor je tu smeh ovoj praznini, odgovor duha na njegovu agresiju, ali samo zahvaljujući, naravno, maksimalnim pokušajima prihvatanja te ravnodušnosti ili tog besmisla. Negacija dadaizma, *iz njega samog*, — nadrealizam i humor (komedija) apsurda, — jeste negacija ove tvoračke ravnodušnosti, ali data *samom tom ravnodušnošću*. Zbog toga su i nadrealizam i komedija apsurda nužne, i krajnje, konsekvencije dadaizma.

[31] Objavljeno u publikaciji *Dada-tank*. — Možda je tome doprinela njegova grozničava želja da se što potpunije i što brže »dadaizuje«, da što brže dođe do potpunog sloma jezika (što je slučaj i sa najistaknutijim dadaistima). Ali možda je tome doprinela i njegova slaba ukorenjenost u jeziku, u početcima njegovog pisanja, izvesna upadljiva ravnodušnost prema jeziku koja se produbljuje dadaističkom ravnodušnošću prema stvaranju ali i prema ma kakvom opštenju. Niko kao Dragan Aleksić, i tamo gde je nalazio poeziju, ali i u trenucima gde ju je gubio, ne otkriva u kojoj meri je dada-pustolovina u poeziji prevashodno *jezička* pustolovina: razaranje postaje pesnički metod samo ukoliko je snažan otpor jezika: otkriće poezije je tu neodvojivo od materije jezika u kojoj se razaranje vrši.

mund-lornjeta paun selena
dagger-roba velvet-salveta
coch-kotleta prix-sausse

maggas-violeta brown-rolo
melon-biagb speech-burgund
iron-zweeback-tetateinow.

Reči su ovde izvrgnute ruglu onoliko koliko su proterane iz rečenica. One su groteskne kao što su to, uvek, stvari bačene na đubre koje nije groblje stvari nego groblje njihove funkcionalnosti (tako da stvari, na đubrištu koje se pričinjava Aleksiću kao čitav svet, upravo zato i mogu da se vide, u svoj njihovoj ogoljenosti, jer su ogoljene od funkcije).

Neupotrebljive jer su izvan rečenice (akcije i jezika koji je takođe akcija), u kojoj su jedino smislene po svojoj funkciji, one su nefunkcionalne, a njihova groteskност ravna je dubini ove njihove nefunkcionalnosti. Reč je ovde smešna po ovoj svojoj van-funkcionalnosti ili po svojoj van-sintaksičnosti. Proterana iz rečenice, ona je proterana iz sopstvene smislenosti: utisak demistifikacije (a sa njome i demistifikacije sveta kome reč-stvar pripada), dolazi do ove njene prognanosti iz smisla. Ona se, u svojoj usamljenosti, javlja kao suvišna, i u toj suvišnosti besmislena reč, uvek u svom *primarnom,* nominativnom obliku. Umiranje jezika, putem ovog raspadanja sintakse i rađanja usamljene reči, ovako smešne jer ovako bez smisla (bez rečenice), jeste vraćanje prvobitnom jeziku koji ne zna za konjugaciju i deklinaciju, s onu stranu pokreta, zaleđen u ovakve, prvobitne reči, isključivo u obliku nominativa.[32] To je *nigger lingue,*[33] kome sve teži u ovom umiranju sintakse, u duhu ovog pesnika koji veruje da »Go čovek u godini prvoj je dadaista«[34] i koji je, ponet nalozima razaranja, težio ovom idealnom dadaizmu duha. To je *dadaistički* varvarizam koji se rascvetava iz razaračkog

[32] U *Dada-tanku* i *Dada-jazzu* sintaksa pesme je znatno svedenija nego u pesmama u *Zenitu*. Rečenica tu najčešće nije duža od stiha: znak da je sintaksa osuđena na kraće rečenične amplitude, da je njen radijus manji. Ove reči, poređane jedna pored druge (i povezane prevashodno ritmički u celinu), ne javljaju se u *Zenitu*. One će se javiti u *Dada-tanku* i *Dada-jazzu*, sa produbljivanjem dadaizacije Aleksićeve, naporedo sa ovim usamljenim rečima, izbačenim iz rečenice.

[33] Ovaj izraz upotrebljava Aleksić u *Dada-tanku*.

[34] U tekstu *Dadaizam*.

uverenja da »napred je natrag«, iz hiper-radikalističke negacije svake kulture, u časovima kad se sanja *pesnik kao bokser* koji pesnicama piše pesmu (po svetu više nego po hartiji), zaveren brutalnosti do religijskog fanatizma, u snu o idealnoj konkretnosti sveta koji se preobražava u san o oslobođenju čula i »nerva« od svakog tiranstva svesti. Ideal varvarstva javlja se ovde kao ideal apsolutne konkretnosti. Varvarstvo kao anti-kultura ili apsolutni konkretizam života ne ide ovde samo »iz dubokog degouta pred milosrdnošću intelektualno approbiranog buržuja«,[35] niti je samo stvar predubeđenja da je varvarstvo do koga možemo stići lišeno svake logičnosti i smisla za apstrakciju, savršeno izvan *svake* kulture, već je upravo delo ove radikalističke negacije. Ideal totalne, »varvarske« (van-kulturne) konkretnosti je ideal rođen u pokušaju rasturanja svake kulture, svakog programa, i zbog toga i svakog opštenja, svakog jezika.[36] Ne samo što se tu poriče (i kod Aleksića, takođe) svako sporazumevanje među ljudima, već se poriče i sporazumevanje čoveka sa samim sobom: odbijajući opštenje sa drugim, ovaj dada-čovek pokušava da ne opšti ni sa samim sobom, ili da bude u sebi savršeno proizvoljno, onako kao što je reč u njegovoj rečenici prividno tek vezana sa drugim rečima, lišena svake nužnosti, i to *vezama slučaja* koje je prikazuju u svoj njenoj groteskности, jedna usamljena reč koja se usamljuje i u odnosu na sebe, koja se raspada raspadanjem rečenice, jedino sposobne da je čuva u njenoj smislenosti. »Internacionalni jezik«, koji je

[35] *Dada-tank*

[36] Ovaj ideal varvarstva, suprotstavljenog postojećoj kulturi, i uputio je Dragana Aleksića *Zenitu*, ali ga je od njega i udaljio, u času kad je Lj. Micić pokušavao da formuliše zenitističku barbarogenijsku ideologiju: dosledni dadaizam može biti, kako je Aleksić govorio, »kakotedragost«, ali samo u jednom apsolutnom smislu: on ne sme da ima nikakav program. Zbog toga će Aleksić (istovremeno kad je Micić objavio da on i M. S. Petrov nisu više saradnici *Zenita*), objaviti u *Dada-tanku* oglas: »Dadadirektorijat objavljuje: nekoji dadaisti, koji su radili u ‚zenitu' (časopis ekspres. d.r.m. Zgb.) na smernicama dadatizacije toga lista političko-umetničkim sredstvima, izjaviše da nemaju više kada trošiti vreme na ičije poboljšanje, jer im je nezgodno uzimati za objekte slabe sentimentalne dioskure. Inače ljudima dobra srca od volje potpomoći taj časopis mirnih i osećajnih literata«. Optužba *Zenita* da je delo »mirnih i osećajnih literata« je optužba za smrtni greh protiv duha Dade. U istom broju *Dada-tanka* objavljen je i oglas povodom publikacije zenitiste Branka Ve Poljanskog *Dada-jok* (1922): »jedna gloire-idiotština, antidadaistička pamfletica, ‚d. jok', perika liter, vižleta vi-va-pea stvorila je dobru reklamu našem listu. Pošto nam je žao pinclpackala pea mi mu iz milosrđa puštamo . . . volećete otsada pravi dada«.

dadaizam oglašavao i kroz Dragana Aleksića, nije *u prvome redu* (kao što je pisao Aleksić u *Dada-tanku)* »produkat internacionalnih foyera«, ali nije ni izraz toga što je dada »na boulevard Sébastopolu tako kod kuće kao i na Calle arsenal, Unter den Linden i na Zrinjevcu«, jer nije delo želje za širenjem sporazumevanja već, naprotiv, za širenjem nesporazuma. Dada je svuda kod kuće jer nigde nije kod kuće. Njen jezik je »svetski« jer ona nema *svog* jezika. »Dadaist (je) najslobodniji čovek zemlje«, ali to je apsolutna sloboda koja samoj sebi protivureči onoliko koliko je sloboda (pokušaj slobode) od svakog opštenja i svakog stvarnog odnosa, tako da iza rečenice: »Dada je kreativna akcija u sebi samom«[37] postoji samo stvarnost ove akcije bez prenosa, bez jezika, ove prividne akcije, stvarnost u kojoj se ta »kreativna akcija« otkriva kao pokušaj »kreativne ravnodušnosti«. Ako tu zaista ima neke akcije, — koja će uostalom u savremenoj svesti ostaviti neizbrisive tragove, uslovljavajući i određujući brojna stremljenja moderne umetnosti i literature, — to je zato što je ova »akcija u sebi samom« nemogućna, onako kao što je ideal kreativne ravnodušnosti nedostižan: reč je tu neizbežno upućena raspadanju. Izvan rečenice, ta reč »nigger lingue« je, i u poeziji ovog pesnika, reč koja se raspada onako kako se raspada njena rečenica, ili kako se rađa ova »duša pas«. Ona stiže do same neartikulacije, do »varvarskog« uzvika, do reči bliskih futurističkom *íno*-jeziku, s onu stranu svakog tumačenja. *Dadaizacija* jezika je rađanje ove varvarske reči-uzvika, tog *krika usred jezičke artikulacije*, tog Aleksićevog

Bu-bu-bu-bu i hoapke hohojaju svi

koje je on našao, kao silu neartikulacije, u tekstovima evropskih dadaista već na samim počecima dadaizma,[38] ali koje je kod njega došlo po unutrašnjoj, sudbinskoj logici ovog raspadanja jezika ili njegove »varvarizacije«.

Najavljena već u *Zenitu*, ta »reč«-uzvik neartikulacije javlja se, u Aleksićevoj pesmi, s tačnošću o koju se on nije ogrešio, u svome kratkotrajnom dada-pisanju, ni jedan jedini put: uvek u

[37] *Dada-tank*

[38] R. Hilsenbek je, već 1916, znao za to (»šalaban, šalabaj, šalamecamaj«), pesnik i filosof Hugo Bal (Ball) u svojoj *Carawane*, u *Landgedicht* (Cirih, 1917) ide u tome do krajnjih mogućnosti: »hollaka hollala / anlogo bung / blago bung / blago bung / bosso fataka«, a čine pokušaje u tom pravcu i drugi.

tački punog pada jezičke moći ili maksimalnog slabljenja otpora jezika: njemu prethodi rušenje sintakse, tako da je ono, kada se objavi, *samo dno jezika,* ta »prvobitnost« koju je Aleksić morao da hoće, ne htejući smislenost i jezik:

Biće da se strovalio treći svemir u
kotao čimpanza kugle pa čemu da
mimika životinja reže poslednju
aureolu?
Bu-bu-bu-bu i hoapke hohojaju svi
lupeži nestadoše kroz kravlji sir i perine
Lady Himersonove.[39]

Jezik kao da je, svojim poricanjem, osuđen da se vrati kriku kao prvome svom danu, a pesma, koju ovaj pesnik zaveren konkretnosti, životnoj snazi, divljoj apsolutnoj radosti, ovde traži, jeste traženje ovog krika: ona kao da bi, u sudbinskoj svojoj perspektivi, imala da se otme od hartije, od slova, i da bude samo jedan krik. Ideal Aleksićev je u ovoj sveopštoj varvarizaciji dozvanoj sveopštim rušenjem, neki *bruitizam,* do kojeg će doći, kao do

[39] *Pesma filma Pathé (Zenit,* 1921, br. 10); u poslednjoj pesmi u *Zenitu* (1922, br. 11), *Fabrika lokota,* to je još izrazitije: »bayrum sat sajdžije sajdžiji kremen / sita presita ulica pesme čipaka / ustanovljuje se bezmesna sreda / pokret taraba gospode načeonika / paroksizam jatagan krajnji celibat / hotahatari / hotahatari / — / ritahameteja ritahameteja / tisućdvanest sajmova ponosni toranj / ptica / gore postaviti osamsto tona / hidroplan desno akatsuki desno / akatsuki / akatsuki«. Zbog toga se ova pesma može shvatiti kao prelomni moment dublje dadaizacije Dragana Aleksića, na putu ka *»nigger lingue«* koji će, u njegovim pesmama u *Dada-tanku* i *Dada-jazzu,* postati apsolutan. To je »internacionalan« dada-jezik, sastavljen od onomatopejskih reči, reči-uzvika i pojedinih internacionalnih reči (kod Aleksića s posebno naglašenom leksičkom i morfološkom osnovom u nemačkom jeziku), kao u pesmi *kratzkratzikrutzikritz* u *Dada-jazzu:* »nuna nuna chrsk chrsk / sisiroriara sisiroriara / chek konto riskant / siliciumposition«. (Takva je i njegova pesma *Taba ciklon,* objavljena u dadaističkom mađarskom časopisu *Ma,* 1922, VII, 5—6.) Inače, ova »internacionalizacija« jezika — korišćenjem opšte usvojenih internacionalnih termina — kod njega je u doba *Dada-tanka* i *Dada-jazza* veoma jaka: pesma *krozolit oax* od ukupno 88 reči sadrži 23 srpske ili srbizirane reči, dok je u navedenoj pesmi *kratzkratzikrutzikritz,* to još izrazitije: u njoj samo reči *japan, sarajevo (»de hercegovine«), deskriptiv, karitativ, instinkt* mogu nešto da »kažu« onome ko srpski govori. U isto vreme pisao je on i direktno na nemačkom *(börse dekliniert triest, — Dada-tank).* To je najveća agonija srpskog jezika do danas; posle *Dada-tanka* i *Dada-jazza* niko joj se više neće ni izdaleka približiti, pa ni sam D. Aleksić.

pesme čistog pevanja materije, njenih šumova, vike i buke *(bruit),*[40] posvećivanjem u čistu čulnost, na putu ka konkretnoj muzici, razaranjem instrumenata (tih *produžetaka* kulture, sistema, logike), predavanjem *džezu,*[41] ali ništa manje i kultu brzine. Brzina je za njega božanstvo nad božanstvima. On sanja sekundu, pa i više, u snu o apsolutnom rušenju, — »sekundsekundu« ili »milmoment«, kad svime treba da vlada »promena kao sekundo faktaksiom«, kad jedino dozvoljena poezija može biti »poezija moment. Poezija cirkulus čuda promena«. Primitivizam ovde postaje, u svojoj idealnoj čulnosti, *božanstvo brzine,* jer je brzina ta koja dozvoljava ovu čulnost onoliko koliko ne dozvoljava ma kakvu koncentraciju i ma kakvu konstrukciju, zbog čega ne samo što je »dadaizam primitivistički sekundo-aparat sa nekanjem svega u tradiciji«, već je i sam govor takav sekundo-aparat: »Govor je aparat. Na sekundarnost ga sužavam«.[42]

Ali to je zabluda u koju baca duh apsolutne negacije od radikalnog *šturmovskog* ekspresionizma do dadaizma: upravo tamo gde je zaista »sužavao« taj »aparat« govora na sekundarnost, gde se najdublje davao dada-varvarizaciji, on je gubio pokret: u sekundi nema pokreta. Što smo bliže »sekundsekundi« to smo dalje od pokreta jer smo dalje od rečenice: pokret postoji samo u rečenici. Ova varvarizacija, zavetovana »nigger lingue«, jeste upravo nešto suprotno od onoga što je Aleksić tražio: to je umiranje pokreta. Njegov *idealni bezjezički varvarin je nepokre-*

[40] »Bruitizam će i Dada adoptirati. Glazba svačega za smisao Svega. Aranžiranje 888 pila u gradu daje simfoniju prve vrste. Sirene, automobil-trube, fisli zviždaljki, ulevanje vode kroz četiristo vodovoda, sisanje 200 sisa ženama, klokotanje 200 ugušenika — sve je to mjesto u operi. Futuristi doduše u tome behu blizu Dadi. Note su često sporedne. Jer bruitizam je često momenat i odmah se faktizira kao jedanput« *(Dadaizam).*

[41] *»eh muzika.* Znamo da je izvrsno muzicirati. Ali svet zna da dobroćudni ljudi previjaju kičme pred jazz-bandom. Pa što: uzmimo za prvo vreme jazz kao minimum, kao stvar koja se može slušati. (sve druge kretenske polke, valcere, sevdalinke, mokranjce, zajčeve itd. do vraga.) jazz. To slušati. mi konstruišemo koko-poem, koji će udružiti požar, padanje, revoluciju i strašno dizanje. jedna naročita muzika na naročite instrumente, treba bruita, tj. muzike šumova, kakogod oni pljuvali urin na gg. Bethovene, Schuberte, mi znamo

da jazz
da koko

spasavaju svet. Dada vam konstruiše i za pare priređuje večnu mladost (dada-club Zagreb)« — *(Dada-tank).*

[42] *Dadaizam*

tan. Dada-varvarstvo je statično i ne zna za brzinu.[43] Otkriće varvarstva kao smrti smisla i jezika jeste otkriće smrti pokreta i brzine i, u tom smislu, otkriće *egzistencijalne* apstrahovanosti. To je nepokretna besadržajnost, *praznina suprematizma* koji iz sveta slike prodire u svet reči: jedna suprematistička belina kao

[43] Otuda ono i zna *vizualizaciju jezika*. I Dragan Aleksić je došao do te vizualizacije, ali *prirodnim* putem ovoga dadaističkog odbijanja smisla i jezika, tako da se vizualizacija kod njega takođe javlja kao izraz ove »varvarizacije«. Ona je krajnji ishod odbijanja jezika ili izraz njegove agonije: kao što se rečenica raspada na reči, tako se i ove reči raspadaju na slogove, ali i na slova. Odvojene od značenja, one su isto toliko Aleksićevi »varvarski« krici, njegovo »bu-bu-bu-bu«, ili »rihatamateja rihatamateja«, »hohotahari hohotahari«, koliko i slepi znaci. Reč, rastavljena od značenja, jeste ili *varvarski krik* koji se nudi sluhu, ili samo jedan *znak* koji se nudi oku (a ne duhu koji je nesposoban da je pročita i zato je sposoban da je vidi ili da se otvori samo njenome zvučanju, oslobođenom od smisla), ili — što je u praksi neumitno, i zato najčešće, — istovremeno težnja ove reči da bude jedno mrmljanje i bučanje, ali i ova *slika*, potpuno izvan svakoga zvuka. Tako se reč, odvojena od značenja, *raspinje* između svoje zvučnosti i svoje vizuelne strane, u nekome svom unutrašnjem dramatizmu *zvuk-slika*, kao u Aleksićevoj pesmi *kratzkratzikrutzikritz:*

nuna nuna chrsk chrsk
sisiroriara
sisiroriara
chek konto riskant
cicliciumposition
chek konto tribun
juden ajtie

UI'Z'n
auf 300 tausend stahlmotorkahn
auf 600 tausend silberdreadnought

japan yosaka trorakotoro
singapore congrego majesticimale

sarajevo spalato horendasifile
barcelona 900 trippercastreta

RoH
auf 333 coripestrata
chochoisch über milionsigma
deskriptiv 444 tresk-èbene
karitativ labilkraft 'z'u

nuna nuna chrsk chrsk chrsk.

belina koju smrt »slika« *preko* dozivane beline naše jezičke volje i sposobnosti, apstrahujući sve od smisla, pokretom ovog dada-varvarizma koji, zaveren oslobođenju od smisla i od jezika, neizbežno je zaveren ovoj apstrakciji.[44] Ta apstrakcija kao da bi da ga pretvori u dušu suprematističke slike koju je dozivao ovaj pesnik, ukazujući se samom sebi

U tome dadaizam (i ovaj, Aleksicev) isto toliko izražava težnju radikalnog, šturmovskog, ekspresionizma, *da naslika zvuk,* koliko utire put budućoj vizuelnoj poeziji, iako se od ove razlikuje svojim osnovnim stavom, jer doziva likovni moment u pesmi odbijajući puni izraz, dok vizuelna poezija tu traži upravo nove mogućnosti izraza civilizacije našeg vremena kao civilizacije slike. Zahtev da pesma pređe granice jezika značenja, i da postane svojevrsni pretekst pevanja (tako je Raul Hausman stvarao reč svoje *Optophonetische Gedicht,* Berlin, 1919, »leur donnant ainsi le caractér d'une écriture musicale«, a Valter Mering (Walter Mehring) svoju *Dada yama song,* Berlin, 1919), istovremen sa ovim zahtevom da njena reč bude i slika, u svojoj osnovi je pre svega delo ove »varvarizacije« kao odricanja od smisla. Protivurečje do kojeg tu neumitno dolazi, kao do protivurečja između težnje apsolutnog zvuka i apsolutne slike (u njenoj nemosti), i koji nameće ovaj pokušaj *slikanja zvuka i ozvučavanja slike,* jeste fatalnost ovog poricanja smisla: jedino smisao (značenje) prevazilazi nerazrešivost ovog protivurečja. Jedino je smisao sposoban da sinhronizuje zvučnu i vizuelnu stranu reči; poništenje smisla znači i poništenje ovoga jemstva sinhronizacije. Otuda u ovoj »varvarizaciji« (kao anti-smislu), protivurečnost zvuk-slika dolazi do apsolutnog izraza, pretvarajući se u *sukob* u kome su podjednako moćne obe težnje, i ona ka vizuelnosti i ona ka čistoj auditivnosti, i u kome jezik kao da se onesposobljava za stvarno kretanje. Umesto kretanja, to je kovitlac, neprestano okretanje u krug, stalnim međusobnim protivstavljanjem slika-zvuk: jedino smisao (koji je stvaranje smisla) zna za stvarno kretanje, i jedino u rečenici (smislenoj) može biti toga stvarnog kretanja. Dadaistički »varvarin« je zahvaćen ovim kovitlacima, i on se ne kreće, jer ne napreduje. Odbijanje smisla i jezika jeste odbijanje kretanja.

[44] U doba *Dada-tanka* i *Dada-jazza* apstrakcija za njega nije jemstvo novog izraza i novih oblika, već *prevashodno* jemstvo i izraz razaranja (svakog izraza i svakog oblika). Po njemu, ona »kao primat sve po volji uzima«, pa mu se zbog toga i učinilo da je Aleksandar Arhipenko, jedan od najznačajnijih tvoraca moderne skulpture, koji je pokušavao, među prvima, da »modelira« prazan prostor (i koga je Tristan Cara, u *Dada almanahu,* 1920, bio uvrstio u spisak dadaista), u službi razbijanja svake homogenosti: »Mešanje stakla i drva, metala i gume itd. (Kreolstvo mulatstvo pederastija!!) . . . Dejstvo materije je produženo. Nije stabilno čvrsto već apstraktno razvučeno. Svaka materija dividend svoje apstrakcije. (Agonija homogenih zakona!)«. (U članku o Arhipenku, objavljenom u *Dada-tanku.)* Kao što unošenje tipografskih elemenata u pesmu nije za njega traženje novog izraza, tako i kolaž jeste ovo razaranje svega datog, a Arhipenko je, u njegovoj viziji, takođe neko ko traži »najjače oblike boksanja«: on homogenost, »stabilitet« . . . »šakački mrska«. Lj. Micić, u svojoj maloj monografiji, urađenoj u saradnji s Arhipenkom *(Nova plastika,* 1923) naglašava suprotno: da kubizam i Arhipenkove skulpture ne treba shvatati apstrakcijom i da je »optikoplastika« vrhovni smisao A. Arhipenka. Ali ubrzo je i Aleksić korigovao svoju misao o apstrakciji: već 1923, u članku *Konstruktivno slikarstvo,* u

na domaku ove glave lude
na pomolu one tačke crne

kao na slikama suprematističkim:

a on je lud ludački svestan ludosti
tup glup pantljika svačije trikolore
svoje snage glupi vo koji riče kad se rađa dan
u pesmama i na slikama suprematističkim.[45]

Taj apsolutni suprematizam, koji bi od tehnike anti-slikarskog slikanja postao *tehnika pražnjenja duha,* i kome je on pokušavao da služi svim mogućnim dada-sredstvima, ponavljajući »sulud, sulud, sulud« ili pišući (nešto kasnije) stihove kao što je stih:

Reže bata sir pored njega mir,[46]

na putu ka ovoj sudbini čoveka u svetu kao crnog kvadrata u crnom kvadratu, ka idealnoj praznini, — taj *integralni suprematizam* ostao je i za njega nedostižan.[47] Ono što je on našao, težeći toj praznini, jeste ono isto što su našli svi izvorni dadaisti: to je samo humor, onaj koji se rađa upravo u nemogućnosti apsolutne destrukcije i osvojenja potpunog besmisla. Ovaj humor, objavljivan i hotimice ali i po višem moranju, po zakonitosti duha, i u ranijim njegovim pesmama (u *Zenitu, Dada-tanku, Dada-jazzu),* nije više samo humor groteske, nađen u svetu poremećenih stvari i u svetu razigranog slučaja: to je jedan *totalniji* humor, onaj koji se javlja u vrhunskim trenucima iskušenja praznine, u najdubljim iskušenjima besmisla koja podjednako mogu biti ili iskušenja mistička ili iskušenja

časopisu *Misao* (XI, 7), on je govorio kako »treba krenuti od apstraktivnosti najširih dimenzija da se uzmogne spoznanjem stvari konstruisati bitnost postojanja i bitisanja«. Umesto razaranja, »šakačkog mrskanja«, ističe se tu saznanje, a umesto »agonije homogenih zakona« ovo »konstruisanje bitnosti«.

[45] U navođenoj pesmi *Sebi u sebi.*

[46] *Katastar nižih sfera; Večnost,* mart 1926, br. 3.

[47] Ista težnja ka duhovnom suprematizmu, kao svojevrsnoj ispražnjenosti bića, ili njegovom slepilu, javiće se godinu dana kasnije u tekstu *Doktor Hipnison ili tehnika života (Hipnos,* 1923, br. 2) Monija de Bulija, koji je u tekst (kombinovana proza i poezija) uneo crtež crnog pravougaonika, uz napomenu: »jedna otvorena vrata, pravougaonik prepun tmine, sličan tajanstvenim ulazima pećina gde u večnoj tami borave slepa bića«.

humora.[48] Ako »Dada ne umire na dadi. Njegov smeh ima budućnost«,[49] to je neumitni dada-humor kome vodi negacija i koji progovara, u najdubljem odsustvu smisla, kao pred samom prazninom ili ništavilom. Dadin smeh ima budućnost, jer je smeh budućnost svake apsolutne negacije, budućnost koja je *odgovor duha toj negaciji* ili praznini kojoj nas ona upućuje ali u koju mi ne možemo ući. Ništavilo je ovde praznina smisla (odsustvo smisla), ali ništavilo koje izaziva humor kao neodoljivu reakciju duha nepomirljivog sa prazninom. U vrtoglavoj pustolovini Dragana Aleksića, to su pre svega dve kratke njegove pesme, kao dva udarca ovog humora, vanredne apsolutnosti ili čistote: *Trade mark* i *Mir sela,*[50] koje je on napisao pošto se njegov »dada-direktorijat« (sa revijama *Dada-tank* i *Dada-jazz)* već bio raspao u nepovrat. Ipak, i u ta dva jedinstvena trenutka, poezija apsurdnog humora ili komičnosti besmisla, nađena na putu ka idealnom duhovnom suprematizmu, neosporna je. Ona otkriva da je *ništavilo komično* upravo kao ova praznina (ili odsustvo) smisla, u ovom neizbežnom nemirenju duha sa besmislom, sa van-jezičnošću, sa nemogućnošću sporazumevanja. Duh Aleksićev je tu, svakako, još onaj koji je sposoban da izgovara svoje »kratzakratzikrutzikritz« i da doziva (na nemačkom: da bi ga razumela dadaistička braća Kurt Šviters i Hilsenbek, braća kakvu je uzalud tražio u srpskoj i hrvatskoj kulturi): *»neue neue dada guillotine«,* u neposrednoj blizini Tristana Care i njegovih obećanja, iz *Dada-tanka:*

je vous mangerai un peu *les doigts*
je vous paye le réabonnement de l'amour ou
celloulоid qui grince comme les portes de métal

[48] Kod Monija de Bulija, iskušenje besmisla javlja se i kao ovo iskušenje humora i kao iskušenje mistike: ovaj pesnik kao da će putevima svoga smeha, od dada-inspiracije, preko nadrealizma, stići do mistike *Antene smrti* i, zatim, do orijentalnog misticizma francuske filosofsko-pesničke grupe *Le Grand Jeu.* Risto Ratković našao je tu pre svega svojevrsni nadrealistički misticizam, kojim kao da progovara orijentalni duh njegovoga Sandžaka, čiji neporečni pesnik je, spontano, on i ostao: humor, kojim je i on pokušavao da se oglasi, kod njega je usiljen, nametnut, bez istinske snage. Aleksić, u iskušavanju praznine besmisla, preko humora nije išao ka misticizmu: njegov totalni ateizam, ali i njegova cerebralnost, nisu mu to dopuštali.

[49] R. Hilsenbek, u *Dada-tanku.*

[50] Pesma *Trade mark* objavljena je u *Hipnosu* br. 2 (1923) Rada Drainca; pesma *Mir sela* u almanahu *Crno na belo* Monija de Bulija, Beograd, 1924.

et vous êtes des idiots
je reviendrai une fois comme votre urine.

On je nesumnjivo savršeno voljan da dada-obesmišljenja uvek ponovo počne, u duhu istoga Tristana Care:

et je viens encore une fois pour recommencer,[51]

ali u ova dva magnovena, a ipak značajna trenutka *(Trade mark* i *Mir sela),* ima isto toliko očajanja koliko i smeha, jer to ponovno počinjanje sve jače se nameće njegovoj svesti kao otpočinjanje u praznini besmisla, u kojoj on ništa ne može da uspostavi, ništa da konstruiše, u kojoj je *prazna lutka* i za sopstvenu svoju svest. On je tuđ sebi kao što je tuđ svemu izvan sebe, svim bićima i svim stvarima. Najtamnija, najdublja svest ovih pesama, jeste svest o ovoj tuđosti: to su dve najautentičnije pesme duha otuđenja napisane u ovo doba, i prve ove vrste u srpskoj poeziji. Ako on tu, dok govori i dalje tuđim jezikom, i otuđen od jezika onako kako je otuđen od svakog smisla (ali ne i otuđen od kategoričkog imperativa govorenja), neodoljivo mora u humor, ako ga nezadrživo, bez nade na ikakvu odbranu, zahvataju propeleri najfantastičnije mašine sveta — mašine humora, to je zato što on, ipak, ovde nije sposoban da *stvarno* ponovi svoje uverenje iz *Dada-tanka:* »Raditi i ne znati što radiš znači dati sebe«: tako raditi u neznanju, u nerazumevanju, znači *sebi dati tuđost sebe,* a ne samog sebe, i naći se, upravo zbog toga, u najvišoj obesmišljenosti, u praznini, a time i na talasima ovakvog humora, koji je odgovor toj praznini, smeh smisla besmislu. To znači naći se na putanji objave komedije apsurda, ili smešnog (humornog) ništavila koje počinje tamo gde svest, osvedočena u nemogućnost ma kakvog jezika, ma kakvog opštenja sa drugim bićima, i sa sobom, kao usred neke totalne idioterije, smehom odgovara ovoj praznini jer nema svog smisla (i njegovog jezika) ali ima još nagon za smislom, neuništiv onoliko koliko je u njoj neuništiv nagon za životom: smisao za nju nije opravdanje već jedina mogućnost postojanja.

Nemogućnost opstanka u praznini ovde je mogućnost komedije apsurda koju će, još 1922, naslutiti i kao načelo jedne moguće dramske anti-drame objaviti ovaj pesnik u tekstu *Liptovski sir sa vatrogasnom kapom,* u *Dada-tanku.* U ovoj igri

[51] *manifeste de monsieur Aa l'antiphilosophe; Littérature,* 1920, II, 13.

bez igre, na svega dve-tri stranice na brzinu otkucane pisaćom mašinom, jezikom aljkavim, slabim i prožetim površnošću u koju posvećuje dada-ravnodušnost, suštinska je objava nemogućnosti sporazumevanja ili nemogućnosti jezika, ali s tim što se ta nemogućnost, — koju je ovaj pesnik pokušavao da hoće onako kako je hteo dada-pobunu, — otkriva kao neodoljivo smešna: »lica« ove komedije govore još uvek jezikom bez značenja, to su lica-stvari (ni lica ni stvari), ali upravo zato što su lica bez jezika: *Lutka, Ortopedske noge* (koje će ovde nositi, kao u slavu vrhunske ironije, ime čoveka: Petrović), *Vatrogasna kapa.* Njihov govor je humoran jer je govor ove po-stvarenosti koja ne govori, tog totalnog otuđenja koje dolazi do svesti o sebi kao o nemogućnosti ma kakvog smisla.[52] Ma koliko da u ovoj usputnoj

[52] Svi elementi Aleksićevog dadaizma ovde su prisutni: izmišljene reči, koje kazuju pre svega svoju smešnost: »katepetipotetika«, prividni iskazi: »Apsolutni lapis 3«, »Abrja abrja ljapisa ljapisa«, elementi jezika oglasa, grafičko pisanje (»dObAr ApEtIt«), ali sada su oni u službi demistifikacije ovoga sveta koji je *rđav jer je besmislen,* jer je bez mogućnosti opštenja, neodvojiv od mogućnosti smisla (jer dve ortopedske noge dolaze do otkrića: »Kada je na svetu sve dobro, zašto na pr. gumiarabic je već odavno dobar«). Jezik je prividan jezik ovih prividnih bića, čija prividnost se otkriva košmarno kao samo ništavilo. Lutka će reći, u ovoj idioteriji na samom rubu ništavila: »Ne i u kopta-doba Eturi-beaco-laio — već pre doseljenja noseva«, jezikom koji je savršeni dadaistički anti-jezik (sa svim elementima »nigger lingue« i pseudo--racionalizmom koji ne prestaje da traži ovaj duh anti-kulture), ali sada u *svesti* o besmislenosti kao jemstvu košmara. Ta lutka će, pošto se dve ortopedske noge (»noge ortopeda«) obrate imaginarnoj publici:

Ja znam da ne treba da se bojim tih izreka, nego sam sada u neprilici. V. Š. publiko šta da radim:

jer tingentangel ćuti
jer mamice poste
jer kotlari melju
jer ništa nije dosadno,

jednostavno da kaže: »Domaće su životinje: pas, mačka, ovca, koza, pura, kokoš, svinja, konj, krava, tele, buha, kanape i kći fabrikanta«. Tu nema sporazumevanja, među ovim »domaćim životinjama«, to je savršeno odsustvo opštenja kome se Aleksić sa strašću razaranja predavao u isto ovo doba, ali to je i rađanje pune svesti o apokaliptičkom košmaru kome besmisao otvara vrata, o ništavilu koje obuzima biće toliko strašnije što je ono više bez reči, bez smisla: to je otkriće čoveka kao čoveka-stvari, besmislene, bez-jezičke stvari (lutka, ortopedske noge) ili otkriće ništavila kao ništavila smisla (besmislenosti). Besmislenost se ukazuje kao jemstvo ništavila, isključivo zato što je tu prisutan nagon za smislom, probuđen i mobilisan upravo udarcima besmisla. Čovek je stvar jer je izvan sporazumevanja. Jedino on može besmisleno da vidi kao ništavilo (kao prazninu

beležci-prolegomeni za jedno pozorište apsurda humor nije dublje razvijen, a još manje izrazitije pesnički osmišljen,[53] on je značajan po svojoj neumitnosti, kao delo ovog sukoba nagona za smislom sa besmisleno-praznim. Taj sukob dolazi do još oštrijeg izraza u pesmama *Trade mark* i *Mir sela*. Jezik je i tu zadržan u svojoj nemogućnosti i tuđosti, ali u ovome duhu sukobljenom sa besmislom. Taj duh i dalje nema svoje reči, ali ima nagon za redom i organizacijom jezika, nagon koji će se, ovako lišen reči, i proteran iz verbalne sfere u nekakvu čistu žudnju za geometrijom (za krajnje racionalnim, konstruktivističkim stavom koji je najprirodniji, ali neprestano lomljen i od Aleksića ismevan stav Dragana Aleksića), taj nagon će se iskazati *kroz poredak pesme*, čija građa ne poznaje ni najmanju proizvoljnost (a najmanje delirijumsko bujanje besmislice kao u drugim pesmama Aleksićevim): ona je moćno istaknuta, svojom upravo geometrijskom čistotom, doslednošću, pa čak i shematičnošću. Pesma je svojevrsni geometrijski *model*, zasnovan na strogom tipu strofe, koji se ponavlja. Sve ono krto, kao staklo hladno i lomljivo, u izvesnom smislu zaista *hiper-logičko, ali bez logičkog jezika, sve sistematičarsko ali bez sistema*, i čemu se Dragan Aleksić očigledno suprotstavljao u duhu dadaizma, probija ovde neodoljivo upravo kao ovaj nagon za redom, oličen u strogo postavljenom tlocrtu pesme.

Gvozdeni sistematičar koji je lomio svoj duh sistematizma, najpre anarhističko-ekspresionističkim delirijumom rastrojstva živaca, a zatim, u doba *Zenita*, *Dada-tanka* i *Dada-jazza*, odbijanjem svake smislenosti ali i gušenjem svoje prirode, on dozvoljava ovde svojoj sistematizujućoj cerebralnosti, u osnovi izvanredno hladnoj, da se iskaže gradnjom ovog strogog poretka

ili svoju autentičnu »formu«), i zbog toga jedino on može da vidi *ništavilo kao smešno*. Smeh ništavilu, u ovoj najavi *komedije apsurda*, je smeh besmislu kao ništavilu. Drugačije je on nemoguć.

[53] U tekstu *Pištaljka ide ulicom — Gosp-Tipka* (*Zenit*, 1922, br. 13), to je besmisao čiftinskog purgerstva, kao sami besmisao jezika u raspadanju: dijalogiziran, ovaj nemogućno-besmisleni jezik otkriva nemogućnost dijaloga (opštenja) kao trijumf humora apsurda. — Boško Tokin, u napisu *Sedam posleratnih godina* (*Letopis Matice srpske*, 1928, CCCXVIII, 3), pominje Aleksićev dramski tekst *Marionete traže smrt*, za koji, sa žaljenjem, kaže da je ostao u rukopisu; u *Dada-tanku* Aleksić oglašava da je Franc Georgen preveo »grotesku *Tik-tak-bar*« (»te će ta groteška naskoro izići u ‚Silbergshule' — cena za našu zemlju kod dada-cluba 15 din.«); sličnih najava ima i na drugim mestima i drugim povodima. Potrebno je dalje traganje za rukopisima Dragana Aleksića: možda su tu načela njegovog groteskog pozorišta potpunije ostvarena.

pesme. Model strofe određuje krug verbalnih asocijacija, čineći da pesma bude svedena sve do leksičkog i sintaksičkog siromaštva, u koncentraciji koja, međutim, ništa ne uspeva da nađe i zato nalazi samo prazninu. To je nagon za smislom, ali bez smisla, i sveden zato samo na *nagon za redom kao takvim*, za redom bez sadržine, kao za nekakvom čistom geometrijom. To je geometrizam duha iz čijih linija ne može da se izvuče nikakvo pravilo stvarnosti, nagon za geometrijom osuđen na prazninu, geometrija u pustinji, jezik bez smisla koji kazuje samo tuđost smisla, otkrivajući i svoju sopstvenu tuđost, ali upravo time omogućavajući, u punoj svesti o toj tuđosti, objavu humora. Bez tog instinkta reda, bez njegovog sukoba sa besmislom (koji »govori« tuđe reči), nemogućna je ovakva objava humora kao objava *savršenog nesporazuma između reči i smisla*, između težnje i pokreta kojim ona pokušava da se ostvari, ali kojim se, tako neadekvatnim njoj, sve više udaljuje, produbljujući tragičnu smešnost ove neadekvacije. Svaki pokret je ovde tuđ, ili posvećivanje u tragičnu tuđost koja je smešna duhu u svojoj tuđosti jer je neprihvatljiva. To je smeh bez reči, smeh kao poslednji govor koji nas sačekuje tamo gde je svaki drugi govor nemoguć: govor kome je dadaizam neizbežno morao odvesti Aleksića, onako kako je Aleksićevo posvećivanje slučaja kao anti-redu moralo da ga odvede *praznini* smisla, samome ništavilu i da tu, na njegovome rubu, obnovi ove nagonske odbrambene moći njegovog duha, njegova prava svojstva.

Te pesme su, zato, produbljivanje dada-duha: dadaizam je ovde mentalno neprikosnoveniji, totalniji, jer su *istina* negacije u duhu i istina duha u negaciji prožete dubljom neumitnošću: slučaj koji se ne smeje ovako nesumnjivim smehom jeste sumnjiv slučaj. Duša koja ne umire od smeha ne umire uistinu. Slučaj, kao negacija duha reda, i dalje tu dejstvuje, ali tom negacijom se ne završava sve, kao u pesmama u *Zenitu*, *Dada-tanku* i *Dada-jazzu*, već se ona *totalizuje svojom sopstvenom negacijom*, kao ovim otporom duha reda, organizacije, discipline. Statičnost Aleksićeve pesme, koja je dolazila pre toga od reči koje je napustila rečenica onako kako ih je napustio smisao, ovde postoji kao anti-kretanje, i dalje, ali ona je ovde u duhovnoj istini: ona je suprotstavljena volji za kretanjem. Zbog toga je ovde statičnost, u ovim malim, usputnim, sekund-pesmama, ishod *dvostruke negacije*, ovoga totalizovanog »anti«, sukobom slučaja (anti-reda) i reda (anti-slučaja). Pokret je ovde sasvim (i možda više no ikad ranije) napustio tekst. On je izvan teksta onako

kako je to i sâm Aleksić. Smešnost se rađa u dodiru sa ovom praznином ili tuđošću teksta koji ništa ne kazujući ne ostaje haos besmislicā, — iz kojih nas vreba poneka munja groteske, kao ranije, — već koji *kao da kazuje tuđost.* Humor je *govor tuđim rečima* (nikada svojim: *humor nema svog jezika),* i *dok* su te reči u toku, kao u dvojstvu ove totalizovane negacije, ili samog pesnika Dragana Aleksića, koji je tuđ sebi onoliko koliko je tuđ svetu ali koliko je tuđ i sopstvenom tekstu što se rađa, kao geometrija usred pustinje, tako da je tekst isto toliko i delo ovog tuđeg sveta, ali i ove svesti o toj tuđosti. Dada-odbijanje dela (pesme) prelazi ovde iz ruganja pesmi u samo njeno biće. Pesma raste, usamljena, na naše oči, bez ikakve stvarnije veze sa nama. Ona neće ništa drugo da kaže osim toga: da ništa ne kazuje. Ona je praznina koja se samo-prikazuje, *egzibicionizam praznine.* Umesto htene besmislice, ovde besmislica jeste tuđost, koja se ne može »čisto« hteti, već se hoće samo u ovome geometrizmu. Ona se oseća kao jemstvo smrti sebe samog. Nema razumevanja, i zato ima samo te besmislice, i zato ima *čuda* na sve strane, u ovoj začuđenosti neke meta-fizike koja je posrnula u meta-blesavilo:

Vi mislite čudno visi lampa
Vi mislite: čudno živi baterija
Vi mislite: čudno sjaji grafit

to beše: sve
to beše: iznad svega,

i kada smo mi, usred tog nerazumevanja, u čudu (mi, čudo nerazumevanja), simboli ovog meta-blesavila koje se sprda s nama. Ne možemo znati ni čin ni delo, ne možemo se setiti, uopšte, šta to »beše«:

to beše to beše
to beše
šta to uopšte beše

(Mir sela), ali možemo znati to neznanje. Ako je to tuđost koja i dalje govori tuđim jezikom oglasa, otuđenim »trade mark«--jezikom otuđenog sveta »ekstra«-robe

Pa tako,
Beše krematorijum sa kajganom pilava

Bez sendviča u kutiji ekstra
ekstrasan
ekstrabeba
ekstraten
ekstrasan
Ovako se šećer lizne ovako
Ovako se kolac jede ovako
Ovako se toranj gleda ovako
Ovako se
Ah i akumulator sa ekstra
ekstra volta
ekstra amper
ekstra kalorija
ekstra magnet
vozite polako desno preko mosta
vozite brzo levo po livadi

(Trade mark), to je tuđost koja je prodrla u svest, tako da duh zatiče sebe kako, u tuđosti sebi, govori ovim besmislenim rečima i čini ove besmislene pokrete, a u slavu nekakve božanski svemoćne i svirepe idioterije kojom *čovek duša* postaje *pas duša* (ako već ne postaje stvar, lutka, ortopedske noge, vatrogasna kapa). Sa Aleksićem, prvi put je srpska poezija potražila sebe glasom idioterije, kao *tuđim* glasom, u potpunoj rascepljenosti između pesnika i njegovog jezika, ali i njegovog sopstvenog teksta. Rascep između pesnika i jezika došao je tu, u ovome totalnom otuđenju, do najvišeg izraza. Svakako, ovaj duh je još onaj koji je sposoban da ispisuje svoje »kratzakratzikrutzikritz«, ali njegovo ponovno otvaranje besmislici nije više kao samo koji dan pre toga: to nije samo mračno-osvetoljubiva radost zbog rasturanja smisla, već je to i *doživljaj* ove tuđosti, prodor svesti o njoj. (Prava dada-giljotina visi nad umom pesnika, a ne nad umom sveta. Bomba bačena na um eksplodira u glavi pesnika: bezumni svet ga preživljava, netaknut.) Pesnik je i ovde u društvu prazne Lutke, Vatrogasne kape i para ortopedskih nogu, možda još onaj koji obećava besmislice, pobunjen protiv sveta i kulture, protiv civilizacije, ali to je i duh besmislice koji sebe otkriva u besmislenom svetu: »trade mark«-jezik postaje jezik tuđosti što dolazi do svesti o sebi, živeći tim jezikom svoje gubljenje, svoju besmislicu.

Dadaistički atentator na svet pretvara se tako u *dvorsku ludu* na dvoru besmisla. Nihilist se pretvara u budalu sleđenog

lica. On, koji je nesposoban za delo, pa i za najobičniji govor, koji ne može da se seti »šta to beše«, »šta to uopšte beše«, našavši se u golemom čudu pred lampom što svetli, otkriva sebe kao ludu koja je smešna. Ali on prihvatà ovu sudbinu i stav lude:

ko prvi digne prst ima premiju
ko prvi sagne glavu vidi boga,
ko prvi kaže reč ima delo

(Mir sela). Pokreti su mu, kao u klovna, kao u dvorske budale u kraljevstvu besmisla: dok sebe ismejava, on ismejava čitav svet, ali tako što se smehom, porugom sebi, on pretvara u svet. To je *univerzalna budalaština koja nas univerzalizuje* kao u igri dvorske lude, ali samo zato što je nemogućnost smisla mogućnost ove budalaštine, tog nereda. Kao što klovn hoće nešto svojim pokretom, ali mu taj pokret ne polazi za rukom i, neizvršen, baca ga u nove, nepredviđene i sve besmislenije (sve smešnije) pokrete kojima se ostvaruje sve dublje saznanje o njemu kao o žrtvi nemogućnosti dela, čina, tako i ovaj pesnik, u pesmi *Trade mark,* u *Mir sela,* hoće neko delo (čin, red, smisao), htejući da se seti »šta to beše«, ali pronalazi samo prazninu, batrgajući se u njoj, izložen smehu svih, pa i sebe samog, kao nekakav objekt svog sopstvenog smeha, približivši se vrtoglavo (u času ove dve pesme) Moniju de Buliju, kralju klovnova srpske poezije. Ako se ništavilo njemu smeje, kao poruga likujućeg besmisla svakom (nemogućnom) smislu, pretvarajući ga, neumoljivim, svirepim pokretom mračnog vladaoca sveta u *svoju* ludu, i on se smeje ništavilu dok se, kao ta *njegova* luda, smeje samom sebi: njegov smeh sebi je smeh ništavilu čija je on sâm, takođe, *činjenica i živi simbol.* Ako ovde dolazi do humora, taj humor je smeh ništavila nama, ali i naš smeh ništavilu; to je smeh besmisla, ali i smeh tom besmislu, *poslednji govor duha:* treba nas baciti što dublje u ništavilo, ka samom njegovom dnu (tamo gde je smrt? gde nema ničega?), da bismo počeli da se smejemo. To je humor u ukrštanju logičnog i alogičnog, u »čitanju« alogične logičnosti i logičke alogičnosti *kao osnove apsurda* čiji jedini mogući jezik jeste jezik smeha. Nema tumačenja, nema »objašnjenja« ovoga *bitnog* humora, jer je njegova bitnost van-jezička, nad-razumska, ali objavljena onako kako je jedino moguće: u otporu jezičkog (razumskog) duha, ovde bačenog u agoniju. Humor je otkriće ovog apsurda, praznine smisla koja je, međutim, samo negativni izraz unapred na neuspeh osuđenog

nagona za redom i smislom, ali nagona koji se ne iscrpljuje tim neuspehom onako kako ne prestaje osvedočavanjem u odsustvo *njegove* reči (kao njemu adekvatne reči): *otkriće neadekvacije* ne oslobađa nas žudnje za njom. Razum dolazi ovde do svesti o svojoj prividnosti. On otkriva sebe, sa svim svojim oruđima, i sa svakom mogućnom svojom naukom, kao jalovi razum nekog bespredmetno-smešnog bajanja, kao razum nekog alhemičara koji više ne veruje u svoje magijske formule.[54] Pesma ostaje izvan Dragana Aleksića, *smešna pesma* kojoj se smeje ovaj pesnik bez pesme, hrabar da *prvi u srpskoj kulturi objavi to odsustvo svoje pesme,* i lucidan da pesmu nađe *upravo objavljivanjem tog odsustva,* kao *tuđu* pesmu, bačen nezadrživim talasom dadaizma na obale srpske kulture na kojima u ovo doba, sa retkim izuzecima, svevlasno cveta lažni sklad bića i jezika, pesnika i »njegove« pesme.[55] On, koji nas je pozivao, samo dve godine pre toga, u svojoj objavi dadaizma: »Uzmimo svet i ogledajmo ga kao kravu na sajmu«, ovde čak i ne umire više

[54] Takva je i njegova posthumno štampana pesma *Laboratorij* (u časopisu *Književnost,* 1958, XIII, 9): u ovoj pesmi sve je u znaku autoparodije razuma, koji se sebi javlja kao jalovi alhemičar čija žudnja za ženom meša se sa obesmišljenim pseudo-hemijskim formulama: »Sveža žena, kao seno, / kraj akumulatora: / Stanite, braćo trepetljiva, / devet konvertora! / — / Tečan talog na dnu stakla — / zbir šarenih tačaka — / žudno žeže žarka žica / varničavih zračaka. /. . ./ »Solucio kalcii oksisulfurati, oksigenum Baksi pulveri. . .« / Smolast sok se jezgru svome vrati — / »kornum-korni, arbor-arbori«. Taj »kornum-korni, arbor-arbori« je, u »redakciji« ovoga parodiranog pseudo-naučnog jezika, u ovoj parodiji racionalizma, obnavljanje »varvarske« njegove reči-krika »hotahatari hotahatari« ili »rihatamateja rihatamateja«: dadaističko njegovo »bu-bu-bu-bu« ovde »govori« jezikom ovih pseudo-formula »kraj akumulatora«, dadaist ovde ima masku ovoga »naučnika«. (Iako je obeležena izvesnom narativnošću kakvu ne znaju svedenije, jezgrovitije pesme *Trade mark* i, naročito, pesma *Mir sela,* ova pesma, — koja je verovatno nastala posle tih pesama, ali i posle Aleksićevog iskustva iz epohe njegove saradnje u časopisu *Večnost,* 1926, — ipak čini zajedno s njima jednu malu grupu, u znaku ove autoparodije razuma. Valjda ju je otud Vasko Popa, zajedno s pesmama *Trade mark* i groteskom *Liptovski sir sa vatrogasnom kapom* i *Mir sela,* i uneo u svoj »zbornik pesničkog humora« *Urnebesnik,* izd. *Nolit,* Beograd 1960.)

[55] To pisanje tuđe pesme tuđim jezikom našlo je još jedino svog pesnika u Moniju de Buliju, ali je on, sa daleko većom lakoćom pokreta od Aleksića, i ukrašen savršenom bezbrižnošću, u toj tuđosti našao jemstvo za slobodne jezičke igre, s maštovitošću koja je bujnija od Aleksićeve i koja prevazilazi dada-stav isključive negacije, putem ka nadrealističkoj lirici. Tamo gde je Aleksić u otuđenju jezika i smisla nalazio pesmu lude na dvoru besmisla, otkrivajući *mogućnost* jednog klovnovskog stava, Moni de Buli našao je apsolutnu pesmu klovnerije, kroz bengalske vatre reči oslobođenih od njega, da

zajedno sa jezikom, već je izvan njega, »ogledajući« sopstveni tekst kao nekakvu takvu svoju dadaističku »kravu na sajmu«. Hladno, sa minimumom reči, on konstruiše tu tuđu pesmu (tu pesmu tuđosti) kao nešto savršeno *po sebi,* onako kako dada-umetnik konstruiše svoje konstrukcije, *u stavu paradoksalnog konstruktivizma besmisleno-praznog.*

Komedija modernog duha kao duha racionalizma bez suštine (ovoga konstruktivizma praznine), i koji se utapa u svoju ćuteću ravnodušnost, u potpunom i nesavladivom odstojanju od sebe samog, od svoje sopstvene konstrukcije, progovorila je u ova dva trenutka Dragana Aleksića. Ako on nije ni pokušao da te pesme-objekte, hladne kao staniol kojim se zavija ova »ekstra«-roba, zajedno sa njenim »trade mark«-jezikom apsolutne bezličnosti oglasa, razvije u jedan šire zasnovan pesnički sistem, i tako ih sigurnije zavešta istoriji srpske poezije, to kao da ne svedoči protiv njihove *izvornosti,* već, naprotiv, nju samo potvrđuje: to nije samo vernost dadaizmu koja je nevernost delu; to je ova tuđost koja ne dozvoljava ovom pesniku nikakvo sistematizovanje, pa ni pesničko. Siromaštvo jezika ovih pesama, koje neodoljivo podseća na svedenost geometrije ali i na siromaštvo čoveka »trade mark«-jezika sveta svevlasne robe, ovde isključuje pesnički sistem, dozvoljavajući samo najavu njegovoga *načela:* vrhunska tuđost kao da se duhu ne daje ništa više od unio mystica (vrhunskog sjedinjavanja pesnika sa svetom): samo u magnovenju.

To su trenuci; sve drugo je samo grč nemirenja, nezavršiva igra »nijekanja« koja će se, posle ovih pesama, produžiti i kroz Dragana Aleksića, ali sada prožimajući se sve više *besom,* pretvarajući se u onu *jarost* koju duh nalazi tamo gde nalazi svest o sopstvenoj tuđosti. Dalja istorija njegove poezije zbog toga je samo istorija ove jarosti. Umesto ravnodušnosti koja se prepliće sa smehom, umesto susreta reda i nereda, iz *Trade mark* i *Mir sela,* on se ponovo prepuštao voljnom izrugivanju veličanstvu Poezije i Kulture, svesno negovanim besmislicama:

Zvao se nekad leopard
gaža beše ljigava slanina
ovna i krtina gazele

bi se, na trenutke, predavao njihovoj igri sa ushićenjem s kojim se dete predaje čarobnoj lepoti svojih efemernih balona od sapunice, koji ga napuštaju, rasprskavajući se u sjaju.

rad bi znao vaše mišljenje
kako mu kičma osećaše zvezde
kroz žice zubi kroz tunel glista.

Na ležaju noć u noći strvinar,[56]

između izvornog lirskog nadahnuća i usiljenosti, u sve većoj saradnji sa slučajem. *Nadrealizam* koji se tu javlja, u ovim stihovima štampanim 1926, nedvosmislen je.[57] Dozivan i ranije, duhom dada-negacije, kroz automatizam slučaja, on se ovde produbljuje svesno, daljom saradnjom sa slučajem u produbljenoj težnji za laicizacijom nadahnuća koja isto toliko može da prihvati jednolično ritmovanje osmerca (kod Aleksića inače veoma nemaštovito), koliko i automatsko pisanje, tako da se, u istoj pesmi, meša ovaj osmerac sa prozom automatskog teksta koju diktira slepa volja slučaja.[58] Oblik priče bez priče ovde je najčešći, ali je bez stvarnijeg značaja: jedino što, u ovim pesmama, znači novu vrednost, to je sve veće približavanje Dragana Aleksića *materiji srpskog jezika,* odlučno pretpostavljenog njegovom dotadašnjem »internacionalnom« i anonimnom »trade mark«-jeziku.

Ali jarost koja tu pokušava da propeva doći će do punog svog izraza tek u pesmi *Izdahom nabrekle psovke.*[59] Pesnik koji je pisao »tuđim« jezikom, produbljujući njegovu tuđost sve do potpune jezičke anonimnosti, on ovde takođe ostaje *izvan* jezika, ali tako što se sada tu jezik javlja kao apsolutni subjekt koji sâm sobom peva, svojim rečima i slogovima, i to rečima o kojima ovaj

[56] *Simetrična komedija; Večnost,* 1926, br. 4.

[57] On odgovara nadrealističkom usmerenju časopisa *Večnost.*

[58] U pesmi *Katastar nižih sfera* ovaj osmerac, koji neodoljivo podseća na Zmaj-Jovine stihove za decu: »Razbio sam mami saksiju / pocepao prazničnu maramu / ne smem kući glete svete / zašto kući ne smem svete? / zato bato jer si gato / kobno za se dobro đavlu«, uliva se neposredno u *prozu automatskog teksta:* »Krivica je do Horaca dragi stevo braca nikad moja svoja dela svako ceni po aforizmu gde si ti ostao u saracenskoj burni kao neki lepezasti skot iz rotacionog stroja gde te upeglala maska radoznalog sveta na raskrsnici apodiktične note bezazlenih mojih vijuga kojih se dobro sećaš jer su neizostavno prikazivale i onu lirsku pozu s kojom smo se zajedno igrali žmurke prelistavajući Luterove izraze o moralnim atmosferama nepogodama za vreme raznoraznih crkvenih svilarija a sad nema mesta onoj transverzali gde bi izvukao poučno pismo za ostala pokolenja na našoj iskustvenoj grbači zasnovana. Čuti!«

[59] *Letopis Matice srpske,* 1928, CCCXV, 3. Sa ovom pesmom završava se javna pesnička pustolovina D. Aleksića.

pesnik »internacionalizovanog«, anonimnog jezika sveta oglasa, kabarea, barova i filma nije mogao ni da sanja: to su reči najtamnijeg, *korenskog srpskog seljačkog jezika* ovde samodovoljnog kao kosmos koji pesnika pretvara u svoje sredstvo, samo u neku vrstu svog sluha u kome treba da odjekne.[60] U tom povratku arhaičnom, prvobitnom srpskom jeziku ogleda se ova jarost koja će tu, u pesmi *Izdahom nabrekle psovke*, da se objavi *psovkom*, pre pada Aleksićevog u ćutanje. Ovde je *jarost ona koja vraća biće u arhaične slojeve*. Sve starostavno i primitivno u jeziku ovde je od »arhaičnosti« najtamnijeg bića, koja nežnost ne razlikuje od svireposti i, na samom rubu seksualne pomame; od koje je neodvojiva, od jezika traži tamnost kakva je *tamnost krvi, i mesa, tamnost seksa*. To je oslobođeni, razulareni seks koji arhaizuje sve, u prvom redu jezik, vraćajući ga arhaičnoj vici koja se odvaja od bića, kao vika van-razumske jarosti koja prevazilazi stihijno početne motive, provaljujući njihove granice, u znaku samodovoljne stihije bez razloga i cilja. U ovoj nad-volji jarosne pomame volja jezika objavljuje se takođe kao neka nadvolja, a kosmos njegov je na isti način samodovoljan jer je samostvarajući: reči su prožete najdubljom plodnošću, gustinom i tamom za koju zna srpski jezik, ali one su u divljem sukobu sa rečenicom: iako tu ima sintaksičkog, gustog tkanja (koje traje po čitave desetine stihova ove pesme), nezamislivog u dotadašnjem krajnje svedenom, geometrijski cerebralnom ili siromašnom jeziku oglasa, *tkač* njegov nije svest pesnika već sama reč, u ovom sukobu sa rečenicom. Ta reč je autor rečenice, reč jarošću okrenuta protiv nadzora svesti, protiv svake discipline, reč kao parip koji neće ni drum ni kandžiju, od samih početaka pesme:

Satkao sam tkivo Tekeliji, pa ga pogledah mrko
(da dim beše tu dušu bi porsk'o):

Akrepe, okrepo žuči, slavujska glasnico, rogat si džambas,
ni malo meden u ledene bednike, jauke ove.

[60] Zato se anonimnom recenzentu *Misli (J. — Misao*, 1928, knj. XXVI, sv. 5—6), ubeđenom da bi ta pesma, »kad bi neko kod nas hteo, po primeru pojedinih francuskih književnih časopisa da vodi rubriku ‚Le Sottisier universal', morala biti cela navedena«, i moglo da učini da je ona u tradiciji romantičara Đorđa Markovića-Kodera: »Blaženopočivši Đorđe Marković, pisac *Romoranke*, koga stari *Letopis* nije priznavao, može sada biti zadovoljan. Neka je mir pepelu toga dobrog čoveka i nepriznatog pisca. Novi *Letopis* je otvorio širom vrata povampirenim Markovićima, kojih je danas čitava četa«.

U simbolici mutnoj, folklornoj, koja je jarošću dozvana, kao vraćanjem, ponovnim, u prapočetno, ka arhetipskom, reč doziva svojom zvučnošću sledeće reči (»meden u ledene bednike«, ili: »vrsno mnim na snima mislenim da presvisnu, / da ti vrisnu utisli, ubrizli, nezlo i nezmijnji lekovi kroz telo / nevelo, neizelo, neizblelo, neitnjeno, od inja duše neusteglo /, no ko rasvetleo gromom, ko oro mesecom na proplanku«), tako da iracionalnost zvuka nosećeg sloga reči omogućuje provalu iracionalnosti u rečenicu, dajući joj dimenziju natpojamnog. Sve je u grču, i usmeravano ovom *vikom*, ponovo, ali koja se ne odvaja od reči ka nekome novom »bu-bu-bu-bu«, već traži sebi prolaze kroz njihove slogove, kao neka podzemna vika ove svesti koja, probijajući se kroz podzemlje jezika, zatamnjena ali i sve više samo kao *prostor odjeka jezika*, tog ovde od čoveka gotovo oslobođenog kosmosa, otvara podzemlja bića, uloženog u ovaj jezik, i tu, u njemu, kao sa sedam pečata zapečaćenog i zatvorenog sa sedam teških dubrovačkih brava. Povik, kroz taj noseći slog, koji kao da cepa reči, tražeći, mimo njihove smislenosti, dalje pražnjenje pomame, i bacajući ih tako ka nekom novom, dotle njima nepoznatom prostoru, može da bude otvoreno samoglasnički, ili sa grlenim *ha (ah)*,[61] ili, možda i pretežnije, sa suglasničko-razdirućim — *raz, iz*,[62] u najraznovrsnijim kombinacijama, kad kao da jezik u ustima, bukvalno, u ovoj jarosti, traži nepce ili zube, u zmijskom grčenju i šištanju, isto koliko i grlo, od uzvika do uzvika, između jednog zatvaranja i drugog otvaranja (kao u erotskoj igri, čije grčeve ovde govor ponavlja). Tako tu, u ovoj sintaksi koju cepa *izdah nabrekle psovke*, — i ne više u svetu džeza i Pathé-filma, već u svetu nekakvog starca Zabrca, žuđene snajke Lele, oca Mićuna (u snu o oceubistvu), — reč »milo« doziva reč »lomi«, kao nežnost svirepost, ili ljubav zločin:

Smelo viknem na te, mekano tek ipak, zar mekano
istkano,

[61] »Tako tk*ah* otk*ah* od *h*ata dlake, zlatom grivu žicama svetlim / tk*ah* sa*h*ate vreteno plazno / zlata da*h*a svog, ne*h*atnog, meseca *h*alapljivog«.

[62] »Ženu ću užegnut zlim plamom, pizmom i gorim od nemira snom, / pa ću raskriven, razmiven cvet ivicom zagrclog jezika liznut / doći tako lud da slutnja neće proći uznesena nad setom toga seva. / Stvari rastvorit vrsno mnim na snima mislenim da presvisnu, / da ti vrisnu utisli, ubrizli, nezlo i nezmijnji lekovi kroz telo / nevelo, neizelo, neizblelo, neitnjeno, od inja duše neisteglo, / no ko rasvetleo gromom, ko oro mesecom na proplanku«.

mekano vlakno ispisa »volim«, tako milo da lomi,
i šikne limen kaiš, milo, lomljivo, o milovanja dovoljno
voljno,
tad zviznu limen kaiš, jak, njihnu mi ugnutu kičmu,
zasiknu mrs mozga na jastuku temenom
kao kad se rasu suvo snom istisnut dah.

Reč nežnosti se tu sjedinjuje sa rečju psovke, razaranje sa samoubistvom. Kao što psovka razara i subjekt, a ne samo svoj objekt, bacajući ga u prostore van-razumskog (i zato tamnog, mitski iskonskog), — ali premašujući, tako, i samu zonu jezika, kao neka sila van-jezičkog u jeziku, i to prodirući u jezik u težnji za dosezanjem van-jezičkog, za njegovim iscrpljivanjem, pravcem vraćanja *ka kriku,* — tako i duh ove pesme traži obilje jezika na putu ka tom kriku kao kriku u kome jezik nestaje. To je *krvoliptanje* jezika, u biću raspetom između zločina i seksa; ono je poreklom iz duha razaranja i negacije, isto kao i dotadašnji dada »nigger lingue«, u njegovom apsolutnom siromaštvu. Duh dada, u svojoj suštini, ostaje ovde netaknut, otkrivajući da je podjednako sposoban da govori »internacionalnim« jezikom koliko i ovim patrijarhalno-folklornim srpskim jezikom: ovde je dada zaboravila reči iz oglasa i progovorila srpskim jezikom psovke, i tu je ta psovka, u svojoj težnji ka vanjezičkom, vanrazumskom prostoru, apsolutnim razaranjem i krvoliptanjem jezika, otkrila svoj iskonski dadaizam.[63] U izve-

[63] Psovka će se javiti u iracionalnom »mladom kanibalstvu« Rastka Petrovića i u »okeanu lirike« Rada Drainca (kod ovog s manje iracionalnog naboja i više lirske stilizovanosti, na liniji mitologije pobunjenog pesnika, palog anđela-izgrednika), ali tek je u ovom trenutku Dragana Aleksića postalo *osnovno načelo* pesme. To je »izdah psovke«, kao »izdah« semantičke volje: kao oslobođenje jezika, u jarosti, od početnog motiva i predmeta, ali i od svake predmetnosti, od svake suprematije semantičke volje; to je psovka, koja jarošću provaljuje granice predmetno-značenjskog, ili granice same volje jezika, svakodnevnom akcijom podređenog predmetno-značenjskoj volji: to je psovka, kao prekid, cezura, u svetu akcije, koja je uvek semantička akcija, ali i kao raskid sa tim svetom, kao ovo oslobođavanje jezika od semantičkog sveta, putem apsolutizacije čisto-formalnog, fonemskog sloja jezika. To je *Pod kandžijom naprsla pesma* (»Džikni đaure, đipni s ćaure / rđinog skota djevere...«), kao »pod kandžijom« psovke »naprsli« poredak u jedinstvu semantičko-fonemskog, nepredvidljivim putevima fonemskog kao tvorca semantičkog, kada se semantičko, povezivanjem reči u rečenicu na osnovu njihove slogovno-zvučne sličnosti, neprestano iznova stvara (to neuništvo semantičko?), ali tako što se neprestano i napada besmislom, u stilu dada-humorne igre »reči na slobodi« (koja sloboda šta

snom smislu, to je paradoksalno *venčanje jarosti srpske psovke i dadaizma,* prodor dadaizma u samo biće srpskog jezika, njegovo

bi bila drugo do sloboda od apriorno-semantičkoga, određenog akcijom u svetu, samim svetom?). To je vrtoglavno-humorna psovka, kao sporenje fonemskog i semantičkog, u ovome osamostaljivanju jezika, kao reči koje stvaraju svet (kao inverzija između sveta i jezika), kao neprestano obećanje smisla i neprestano njegovo osporavanje, u jarosno-radosnoj igri korenskih slogova koji »izmišljaju« svet, kao što je ono samoglasničko-suglasničko *r,* u kome je i obećanje otvaranja, daljega zvučnog otičanja, i pretnja zatvaranja, u bezizlazni *»zamrs«,* putem zujeće-šištavog *z (s)* u kombinacijama sa njime (»zavrzni«, »zarzni«; *prsak, naprsli),* tog jezika poludelog »đaura«, jezika kao hajduka iz epskog romantizma: »Džipni, džikni, sikni, cikni. / Nezamrs' kandže, razdri srmen kajiš, / okrzni oroz, zavrni čilo zrno, / cevcu obrni na grudi neutrne, / bez zamrza potrzni srmenog orla, / krikom srndaća nezagrcnuv srkni / prsak krvi krštene krvi, / naprslog temena izbrizgle 'rske; / — / zarzni ko džogatke srpske / ko prespanske vrisni trske / mrskom dužom zaždi do vrške / sleđenog neba ko krtog brzice hrta / obrvalog strasni trk«. To je jezik kao »džogatke srpske«, jezik opijen samim sobom, sopstvenom snagom, jezik »nabrekle psovke«, jezik-radi-jezika, kao samodati kosmos: jezik pobunjen protiv sveta (kao sveta akcije: sveta proizvodnje smisla), jezik-demijurg koji stvara svet, kao što tu fonemsko stvara značenjsko, kao što korenovi reči stvaraju rečenicu, nepredvidljivim, nikada stvarno svodljivim auditivnim asocijacijama, u destrukciji kao konstrukciji koja neprestano poriče samu sebe i *jeste* isključivo kao to poricanje: kao apsolutna negacija, koja je i samo-negacija: kao dada-negacija. To je jezik koji, nezadrživo, evocira romantičarski kult jezika (i to, sada, zaista onaj ekstremni, Đorđa Markovića Kodera: kult ovoga jezika-demijurga), svojevrsna obnova ekstremnog romantizma; ali u samome jezgru ove obnove jeste dadaistička negacija jezika kao sredstva opštenja, negacija koja kroz semantički sloj prodire ka korenu reči, vraćajući rečenicu rečima, a reči objedinjavajućem njihovom korenu. To je hajdučko-đaurska negacija komunikativno-semantičkog, koja ovako »materijalizuje« reči, »izdahom nabrekle psovke«, utoliko više što ih oslobađa od semantičkog (kao da je semantičko — »idealno«?), pa je čin govora ponovo naglašeno fizički čin, a sâm govor *vraćanje oralnosti,* svojevrsna *»varvarizacija«* jezika. Tu nema dada-»varvarizacije« jezika, u znaku apsolutnog raskida reči sa smislom, jer fonemsko ne prestaje da proizvodi semantičko, dok ga negira, od jednoga do drugog vrtloga apsurdno-grotesknog, ali u zvučnoj agresiji ovoga korenovanja, koje vanredno otežava prodor do smisla (pa se rečenica teško daje), ostaje kao stalno preteća mogućnost »varvarstvo« onoga Aleksićevog »Bu-bu-bu-bu i hoapke hohojaju svi«, jer to korenovanje, dok povezuje reči, ističući pre svega njihovu zvučno-slogovnu strukturu, preti da reči rastavi na slogove, kao na čisto zvučne jedinice što su se otele smislu. Tipično romantičarska strast prestvaranja i stvaranja reči (i to sada, ponovo, u krugu vukovske materijalno-mitološke kulture), ovim korenovanjem otkriva mogućnost dadaističkih »reči na slobodi«, kao slobodi od opštenja (utoliko više, ukoliko je sve poziv na »akciju« van tekućeg iskustva, u stvari na akciju protiv akcije: » . . . ostav' se ridine grive zarzale / smrkni adžijski džabe i predžabe, / omrzni Mrkušin log, / od zatrzale kurjačke strune«, — *Pod kandžijom naprsla pesma).* To je agresija »nabrekle psovke« na jezik opštenja »pod kandžijom« ove tipično dadaističke agresivnosti,

prepoznavanje u arhaičnim slojevima bića, ali opet, kao i uvek kod ovog pesnika zaveštanog nepovratu, samo u jednom jedinom trenutku: nošen krilima ove psovke, on se izgubio u ćutanju.[64]

»naprsla pesma« kao »naprsli« smisao ili ovo »varvarstvo« koje, u zatamnjivanju smisaonog, ističe zvučno-slogovnu građu reči, njihovim korenovanjem vraćajući ih korenu kao slogu, čistome zvuku, samome prapočetku jezika, vraćanjem *od govora ka kriku*. To je filološka romantičarska strast koja, u ekstremnim svojim trenucima, vodi u jezik kao u božanski entitet po sebi (u jezik koji, u samodovoljnosti, i prestaje da bude jezik: koji, sopstvenom apsolutizacijom, obogovljenjem, odvaja se od sveta, kao svoga »drugog« prema kome jedino jeste, i prestaje da biva jezikom), ali u duhu ove dadaističke negacije jezika: to je ovo obogovljenje jezika, kome je u suštini njegova negacija: dadaizam, kao negacija jezika, koji u romantičarskom jeziku-demijurgu otkriva jedinstvenu svoju afirmaciju. To nije romantičarski *mit pesnika* (kao u novoromantizmu Crnjanskog, s osloncem na Branka Radičevića), nego romantičarski *mit jezika* ili *korenski romantizam:* dadaistička varijanta romantičarskog jezika-demijurga (apsolutna afirmacija kao apsolutna negacija), »izdahom nabrekle psovke«, *otkrivanje dadaizma u samim mentalno-jezičkim korenovima novije (vukovske: hajdučko-đaurske) kulture,* u jarosno-radosnom zanosu koji je egzistencijalno-poetski autentičan, uprkos tome što, u trenucima svoga opadanja (očitijim u pesmi *Pod kandžijom naprsla pesma* nego u pesmi *Izdahom nabrekle psovke),* pada u formalizam: u naglašeno cerebralnu kombinatoriku povezivanja, stvaranja i prestvaranja reči, koja zavodi u izveštačenost jer je nepomirljiva sa iracionalnošću ovoga zanosa.

[64] Godine 1931, u kratkom prikazu svoga dadaizma *(Vodnik dadaističke čete; Vreme,* 1931, XI, 3243), on je rezignirano oglasio kako »posle deset godina borbi vladaju u literaturi oni isti koji su vladali 1900 ili, najdalje, 1910!« Ukazujući na to da je »dadaizam (. . .) ubacio misao o revoltu kao takvom, gotovo besciljnom ili sveciljnom«, on je u ovome članku, objavljenom u istome trenutku kada i *Pozicija nadrealizma* beogradskih nadrealista (januara 1931), samo nekoliko meseci posle prve njihove kolektivne manifestacije *(Nemoguće,* maj 1930), — i ne mnogo pre nego što će njihov »revolt kao takav« sasvim konkretno-revolucionarno da se artikuliše, — optuživao beogradski nadrealizam za svemoć »umetničkog reakcionarstva«: »Blagodareći naslednicima, nadrealistima, njihovoj neaktivnosti, njihovoj povučenosti i retkosti u manifestacijama, list se obrnuo: u sadašnjem Beogradu istrajno se podržava mišljenje da je duboko umetničko reakcionarstvo početni kurs vrednosti književnika. Biće dosta ljudi koji će zažaliti što nadrealizam nije usvojio metode dadaizma, ili, bar, zenitizma. (. . .) Umetnost u epruveti, nadrealizam, bori se sa nameštajem u sopstvenom salonu«. Ali, tešeći se time da »treba da budemo na sekund dadaisti, i da vedro i ležerno kažemo onu staru dadaističku: sve je svejedno!«, i kao da želi da potvrdi sopstveni poraz, uzdignut do cinizma: » . . . odustajemo od borbe, nepobeđeni, svesni da treba zaraditi pare. Ali elastičnost neka nam posluži za žongler stvo u svim oblastima javnog rada, pa i u literaturi«, on je produžio da živi kao urednik *Vremena* (1926—1935) i periodičnih publikacija *(Dokumenta današnjice, Nauka i život),* daleko od *svakog* revolta i daleko od poezije.

Ivo Andrić

Svi smo sinovi mladića-pesnika (najčešće nezahvalni i čak i *u stidu* od ovih svojih očeva, osuđenih da budu, iz dana u dan, sve mlađi od nas?). I Andrić je počeo kao pesnik, stihovima i pesmama u prozi. Kritika ga je odmah prihvatila, osim u sasvim iznimnim slučajevima, pozdravljajući ga još povodom njegovih pesama u antologiji *Hrvatska mlada lirika* Ljube Wiesnera (1914), a povodom njegove knjižice poetizovanog dnevničkog samoispitivanja, u odlomcima čiji nered imao bi da ponovi nered ranjene i usplahirene mladosti, pisane u zatvoru i progonstvu za vreme prvog svetskog rata, i štampane u Zagrebu, 1918 (a zatim i u Beogradu, 1920), pod naslovom *Ex Ponto,*[1] oglašavala se, najčešće, ne manje patetično od pesnika Crnjanskog: *»Andrić est arivé«.*[2] Pesnik Andrić, međutim, našao je najmanje razumevanja u kasnijem Andriću: ovaj ga je odbacio, ne dozvoljavajući da se njegovi tekstovi unesu u *Sabrana dela,* zadovoljavajući se, izgleda, samo konvencionalnim odgovorom da su sve to »gresi mladosti«. Može se pretpostavljati da je razlog ovom odbacivanju u činjenici da su i *Ex Ponto* i kasnije knjižica *Nemiri* (izd. *St. Kugli,* Zagreb, 1920), kao i najveći broj Andrićevih stihova posle 1914, izrazito religijske inspiracije; međutim, može se tvrditi da

[1] Po Ovidijevom delu *Epistolae ex Ponto.* (Prvo izdanje: *Književni Jug,* drugo: *S. B. Cvijanović.)*

[2] *Književni Jug,* Zagreb, 1919, III, 8.

je Andrića moralo pre svega odbijati u tim ranim njegovim tekstovima sve ono što u njima izgleda naglašeno *lično:* istorija Iva Andrića uistinu nije ništa drugo nego istorija osvajanja »klasičnosti« krajnje nepomirljive sa svakim pokušajem neposrednoga govora Ja.

Pa, ipak, ako bi pred sudom toga poznog, »klasičnog« Andrića trebalo braniti od smrtne kazne ovoga mladića Andrića, možda bi se moglo, kao prvo, naglasiti: da je i taj rani Andrić, i to upravo onaj iz *Ex Ponto* (iz ćelije i, potom, iz progonstva), *otac* ovome »klasičnom« Andriću, i da čak i njegova pozna »klasičnost«, tako nepomirljiva sa ma čime neposredno ličnim, vodi svoje poreklo iz istog izvora iz koga i religijske krize ovoga mladića zatvorenog među četiri zida. Kada taj mladi Andrić pita samog sebe: »Zašto ne izađeš nikad iz sebe?«, odnoseći se prema samom sebi pomalo kao bog, on je već na putu ka idealu svoje »klasičnosti«, koja podrazumeva upravo ovaj nalog: »izaći iz sebe«, i on se već moli i bogu te »klasičnosti«, božanski nadlične, a ne samo svome bogu u tamnici, kao bogu uništavajućega bola: »Neka ovaj od Boga poslani bol sažeže sve moje u meni, i neka spali ognjeno ja kao ranu i neka me iscjeli od posrtanja na putu želje i maštanja. / Sve, sve što me sputava i što se zove *moje* neka iščezne da budem čist, jak i slobodan«. To vodi idealu »šutnje«, kao govoru duševno i duhovno moćnih, onih koji su uspeli da pregore sopstveno Ja i koji, da pišu, morali bi pisati samo stilom nadlične »klasičnosti«, pravcem ka velikom, sveobuhvatnom delu kao objektivaciji sopstvenog Ja. Ideal ćutanja je ideal »izlaska iz sebe«: čovek koji ćuti jeste čovek koji je uspeo da se uzdigne nad sobom (nad sopstvenim bolom): on je nepovredljiv, ali on je, sâm (i za sebe samog), kao zakon sveta i postojanja, ili kao bog. Ćutati znači obogovljavati se: približavati se bogu koji ćuti. Ćutanje je božanski »govor«, reč nedokučive volje i neprozirnog smisla, koji su volja i smisao za sve ljude (za svako Ja). Ćutanje je po-svećivanje, metoda sopstvenog preobražavanja u svet koji nije čovek: čovek koji ćuti je kao svet (koji ćuti): on se, ćutanjem, preobražava u svet. On nije čovek nego svet. Ćutanje je »štit prema ljudima«,[3] ali i prema sopstvenom Ja, koje je neodvojivo od govora: upraviti se ćutanju, negovorenju, znači upraviti se ćutanju i samog Ja: biti Ja koje ćuti i u samom

[3] »Udes koji mi je sve uzeo, darovao mi je ovu šutnju da mi bude štit prema ljudima, utjeha u svim događajima i iscijeljenje duši« *(Ex Ponto).*

sebi, Ja potonulo na dno ćutanja: »Poslednji izraz svih misli i najjednostavniji oblik svih nastojanja je — šutnja«:[4]

Neizrecivu snagu daju duhu i telu
Ćutanje, ponos nikada nerečen

. . .

A dostojanstvo jedino
I jedina molitva prava
Oborene oči i usta koja ćute.[5]

Na dnu ovoga ideala ćutanja može da se čuje gluvilo ćelija austrougarskih zatvora (u Splitu, Šibeniku i Mariboru), praznih soba u kojima je, kasnije, u progonstvu (u Ovčarevu i Zenici) samovao i ćutao Ivo Andrić, a takođe i gluvilo bolnice Milosrdnih sestara, u Zagrebu, u kojoj je on proveo neko vreme po isteku kazne, 1917. Istina, ćutanje se javlja već i u tekstovima pisanim pre rata, i to na samome početku Andrićevom: u njegovoj pesmi u prozi *U sumrak* (prvoj koju je štampao), čija završna rečenica kao da sudbinski određuje Andrića, pre no što je ovaj i pokušao stvarnije da progovori: »Ali srce je moje tamno jezero, koga ništa ne diže i u kome se niko ne ogleda«.[6] Ima tu pretnje neke ćuteće nepokretnosti, nečega nedosežnog, neobuhvatnog i neizrecivog: nečega što je tamo gde prestaje svest, ali gde prestaje i Ja, neka tamna praznina u biću, jedan ponor u njemu na čijim granicama zaustavlja se svaki čovečanski pokret, ponor koji je, samo koju godinu kasnije, za ovoga pesnika, u zatvorskoj ćeliji, postao sama apsolutnost boga. »Oborene oči i usta koja ćute«, to je »dostojanstvo jedino«, ali to je i jedini stav na granici ovog ponora, stav koji kao da traži taj ponor. Reč se tu jedva daje; ako se pokuša da izgovori *popodne,* onda je to

[4] *Ex Ponto*

[5] *Šta sanjam i šta mi se događa,* X, datirano: *1921; Pregled,* 1931, VII, 92. (U navodu izostavljeni su stihovi, koji glase: »Znam topal miris koji ima svila / ljubavnika, i znam ukočen pogled oproštajni, / i slast, i želju smrti / koja ide kao senka za njom. / Al veće slasti ne poznadoh od misli: / da je nebo, što sja nad nama kao obećanje, / samo grobnica«. U istom broju *Pregleda* objavljena je i pesma IX iz ciklusa *Šta sanjam i šta mi se događa,* koja se završava stihovima: »Tada se setim sunca, i da sam bio čovek, / i s jaukom se budim u svetlost siva dana, / i još sa pragova jave / gledam, kako u lice mom danu / iz neke užasne noći / mračna vlaga sipi«.

[6] *Bosanska vila,* god. XXVI, br. 18.

olovna reč onoga »olovnog popodneva« pesme *Jadni nemir:*[7] »Cijelo popodne sjenka na mom licu, / cijelo popodne izludjela zvona. / — / Ispod mog prozora su prošla / mrtvačka kola; / vidio sam desnu stranu lijesa / i na njoj pisano slovima od zlata: '75 godina stara'. / Poslije sam dugo mislio. / Ipak ima izvjesni red, neki: / jest bijedno živjeti i trudno / čovjeku na ovoj zemlji, / al konačno dođe svakom njegovo dobro / popodne, / kad vrijedni rođaci il gradska općina / isplate histeričnim zvonima za plač / i sahrane naših stotinu laži: / onda nam dušu — valjda — smiri Bog, / a za tijelo se pobrine crv«. Taj »jadni nemir« oduvek je bio uz Andrića: u njemu, osećao je on sebe kao *melanholika* (pre nego što je kritika o njemu počela kao o melanholiku da govori); melanholik je zloslutnik; od njega se Andrić u sebi bojao: »Zle misli i crne slutnje jednog melanholika imaju svoju strašnu tačnost pa ma koliko izgledale zdravu čovjeku apsurdne i netačne. (. . .) Kao glumac koji, dok još stoji za kulisom, baca sjenu na pozornicu, tako se javljaju događaji u snovima i slutnjama melanholika«.[8] Oko kuće melanholika »luta duh umiranja«. — Pokret je gotovo onemogućen, jer svaki korak

[7] Ova pesma prvi put je objavljena u antologiji *Hrvatska mlada lirika* Ljube Wiesnera (izd. *Društvo hrvatskih književnika, Suvremeni hrvatski pisci,* knj. 32, Zagreb, 1914).

[8] *Ex Ponto.* — U pesmi *Uj dombovar,* koja je u Andriću odjeknula u vozu, dok su ga stražarno sprovodili iz šibenske u mariborsku tamnicu, »na sjever«, ima odjeka ovog doživljaja obistinjenja predviđanja melanholika: to putovanje već se dogodilo u snu: »Putujem, ko što putovah / Bezbroj puta u teškom snu. / Crnim cestama, na sjever. / A moji čuvari kraj mene. / Ćute i bdiju mačevi / . . . / Znam žalosno da me vode na sjever / I znam žalosno da mi je / Usano korjen na Jugu. / — / Putujem i znam da nema / Samoće, mira ni sreće / Do Velike Samoće. / Već drugi dan je kako me / Vode mom grobu na sjever« *(Književni Jug,* 1919, III, 7). — Inače, i u tom putovanju, »u teškom snu«, na sever, i u ovom *obistinjenju* tog sna, ima i odjeka vernosti »Severu«, i njegove i njegovih drugova iz epohe Mlade Bosne. (Andrić je prevodio Strindberga, a u danskom filosofu Kjerkegoru sigurno je, takođe, osećao »Sever«.) Taj Sever, koji je objavljivala Isidora Sekulić svojim *Pismima iz Norveške* (izd. *S. B. Cvijanović,* Beograd, 1914), i koji je Skerlića nadahnjivao da ironično govori o »skandinavstvujušćim« u srpskoj literaturi, jeste mitski prapočetak, a čovek njegov čovek iz *Knjige Postanja:* »Voda i urvine. Urvine i voda. I ja zamišljam čoveka koji lebdi nad svim kao elementarni duh iz *Knjige Postanja,* čovek severa, posebno formiran, stvoren Juče za uvek tegobno Sutra, koji izdiže svoj čekić i pravi svoju krvavu brazdu u kamenu« (Borivoje Jevtić, *Problem Severa; Srpska riječ,* 1914, god. X, br. 90). To je čovečanska snaga, sukobljena sa divljinom sveta: ispolinski otpor, bez nade, ali nepresušan, — ono što je moralo privlačiti i Andrića; ali to je, za njega, ipak pre svega carstvo boga pustoši, tamnog i hladnog ćutanja, carstvo čiji »dolazak« se melanholički sluti. Jug, i Sunce, još od epohe *Ex Ponto,* opsesivni su

približava melanholika obistinjenju njegove sopstvene zle slutnje. Život je strahom predviđen; budućnost se dogodila pre nego što se obistinila: u zazoru od pokreta, jak je i zazor od reči. Sve je izgubljeno: »i crv pod zemljom radi / i Bog na nebu, on gradi, / al čovjek na zemlji strada / . . . / nas stalno čeka naše popodne / i jauk zvona i Bog i crv«.[9]

Pa ipak, taj strah od zle budućnosti, to osećanje uzaludnosti, koje okreće pogled unatrag, ka onome što je *potonulo,*[10] i koje podržava duh matoševskog simbolizma prošlih svetova, utonulih u maglu (vide se, nejasno, samo zvonici, čuju se zvona ili izbijanje sata), ma koliko da doziva noć, i nepokretnost u njoj, još tu nije potpun: još je mogućna, na trenutke, simbolističko-impresionistička, blago-prigušena, *magla* u svetu; još tu može Andrić, u duhu poslednjeg talasa hrvatske Moderne, slobodnim stihom, — koji nije za njega tehnika za idealno-apsolutnu slobodu duha nego upravo tehnika za lako lebdenje između onoga što ima oblika i bezobličnosti, — da težini stvari, na mahove, suprotstavi impresionizam, da težinu stvarnosti umanji tehnikom impresionističkog podrhtavanja po njenoj površini. Tu je već, nesumnjivo, tamno jezero; ali može još, na površini tog jezera, da se vidi »blaga i dobra mesečina«, koja je »majka nevoljnih«: » . . . Njena je molitva srebrena / nad grobovima onih

motivi Andrićevi: ići u stvarnosti na taj Sever, između dva stražara, to znači naći se na putovanju dotle nebrojeno puta preživljavanom u snu i u sanjarenju nad tekstovima severnjaka; to znači naći se na putu ka tamnom i hladnom bogu ćutanja kao ka »severnjačkom« bogu. (Ovaj mit *sudbinskog,* neumitnog Severa, kome se sve vraća, živeo je u dušama Mlade Bosne; ali opsedao je, talasima melanholije, — i to upravo ove andrićevske, *zloslutničke* melanholije, — i Miloša Crnjanskog. U ritmovima i kobi njegove proze *Kod Hiperborejaca,* — objavljene 1966, — nisu samo slutnje iz *Bespuća* (1920): »Daleko, negde, oko sveta, / gde sneg i led i nebo cveta / sve će se sliti, / i od svega biti: / Mir«, niti samo »priviđenja«, iz Danske (iz 1927): »Odlazim, dakle . . . / ledu, na vrhu nekom, u bolnom svom hitanju?«, nego, možda, i ovo obistinjenje Andrićevih melanholičkih zlih slutnja groba na Severu, u »Veliku Samoću«. Crnjanski je, samo, u melanholiji nalazio gorku slast estetizma lebdenja, kao u bestelesnosti: on je melanholiji suprotstavljao estetizam vanredne lirske prozračnosti, *anestetički;* Andrić je, sasvim suprotno, tu nalazio turobnost, težinu tela i krtost reči, nastojeći da melanholiji suprotstavi religijski imperativ. U suštini, to kao da su *dva odgovora mori melanholije;* odgovor u znaku estetizma i odgovor religijski. Po religijskom svom odgovoru, Andrić je tragičnije u »problemu Severa«.

[9] *Jadni nemir*

[10] »U dubini svojoj osjećam tegobu mrtvog Lane i žalost zaborava« *(Potonulo,* pesma u prozi, *Bosanska vila,* 1911, XXVII, 13—14; takođe u antologiji *Hrvatska mlada lirika).*

/ koji su žalosno umrli. / — / K'o miris neznana cveća / ona je bolesnim«.[11] Teškoća stvarnosti tu kao da se odlaže: samoća zahteva da se napiše »sâm«, i žalost iznuđuje reč »žalostan«, ali duh koji može da napiše:

Mirišu silno bijeli cvjetovi
i pada sitna kiša proljetna,
ja kisnem sam.

O nitko ne zna, kako je
teško hoditi sam i bolestan,
bez ikog svoga,
u zlatno proljeće.

. . .

Silno mirišu bijeli cvjetovi.
Kisnem. Bez mira, bez ljubavi
Sam i žalostan

(Lanjska pjesma),[12] jeste duh sposoban da estetizam suprotstavi stvarnosti samoće i žalosti. On još tu ima simbolistički miris *bijelih cvjetova,* sposobnost da se vrati stihu o tim cvetovima: samoća u »zlatno proljeće« jeste samoća lirizirana u stilu estetizma. To nije patnja, nego kao neka *polupatnja,* i nije ćutanje, nego neko *polućutanje:* bog, koji će se ovde javljati, u času otkrića smrti, jeste bog uronio u beznađe, pa ipak ne sasvim mrtav bog, nego upravo *polumrtav bog* o kome će Miloš Vidaković, stihovima koji su, osnovnom intonacijom, »andrićevski« (onako kako su i neki stihovi Andrićevi, — pre svega iz *Lanjske pjesme,* — »vidakovićevski«), da šapuće Andriću na uho:

Gle, Ivo, već su jablani žuti.
Sve je sumorno — sumorno.
A gore negde za oblakom ćuti
Sakriven polumrtav bog
Naš dobri
I prignuo je čelo umorno,
Pa ćuti
Sakriven polumrtav bog.[13]

[11] *Blaga i dobra mesečina; Bosanska vila,* 1911, XXVI, 20.

[12] *Bosanska vila,* 1912, XXVII, 7 (takođe u antologiji *Hrvatska mlada lirika).*

[13] U pesmi bez naslova; *Bosanska vila,* 1911, XXVI, 19.

Taj bog koji ćuti nije bog u ćutanju kao u svojoj istini: ćutanje ne dokazuje ovog boga (onako kako će ga dokazivati Andriću u doba *Ex Ponto),* nego ga čini »polumrtvim«. Bog tu *i jeste i nije,* i za Andrića kao i za Vidakovića, ali zato što tu patnja *i jeste i nije:* to je »polumrtav« bog *polupatnje* Iva Andrića ovog vremena. Patnja estetizma i simbolizma, patnja zadržana u sferi impresije: simbolistički impresionizam je odbrana od nje.[14] On preobražava njene časove u male svečanosti (pa makar i svečanosti u noći, pod mesečinom, a nikada na danu: nema *dana* u ovim svečanostima Andrićevim, između turobnosti i estetizma, pre 1914).

U ćeliji, čak i ovakve (turobne) svečanosti su nemogućne: tu »od svega ne osta ni koliko je pepela na kosi za čistu srijedu«: »Bojao sam se i krvi koju sam čuo kako bije u mom ručnom zglobu, jer me je uveravala da živim, a to je bilo isto što i patnja«.[15] Tu može (a valjda i mora?) da se kaže: »Sve izgubljeno je u mojoj svijesti, samo bez težine i gorkosti zemaljskih stvari; ja imam opet sve što izgubih, preobraženo i uljepšano — u sjećanju«;[16] ali stvari su u ovom svetu, »u polutami i tišini, bez snova i noći«, nepodmitljivo otporne snagom svesti o bezizlazno-nepromenljivoj stvarnosti kojoj pripadaju:

Ne seća se čovek
Onoga što bi hteo,
Nego kroz jezu ćelija
I noć,
Tamne makaze škripe
I sablasna odela kroje

[14] Otuda slobodan stih, kojim Andrić pre svega piše i koji, kao i pesma u prozi, *u duhu* grozničave *Mlade Bosne,* protivureči osnovnoj formi hrvatskog i srpskog simbolizma, koja je parnasistički zatvorena, ali ne protivureči i osnovnom duhu tog simbolizma: on je funkcija estetizma. Protivurečan dučićevskoj formi, on je ipak krajnja konsekvencija mitologije idejnog simbolizma, kao mitologije Sete (koja je »tiha zamišljenost nečeg što je minulo za uvijek a da nikada nije ni bilo«), ljubavi za neostvarljiv san (»neostvarljiv san je postao sadržaj mog života«), daljine (» . . . a daljine koje se gube u svijetloj magli uzbune mi uvijek dušu«), »ljubavi jednog dana«, pa čak i romantičarske kobne Žene. Ovaj slobodan stih je u funkciji simbolističke mitologije. Impresionizam, koji se tu javlja, jeste izraz potrebe za udaljavanjem od stvari, za otkrivanjem »daljine« u njima samima: po osnovnoj *boji i zvuku,* a pre svega po jeziku ovog simbolističkog impresionizma (i impresionističkog simbolizma), Andrićeva lirika do 1914. jeste jedna od poslednjih manifestacija hrvatske Moderne.

[15] *Ex Ponto*

[16] Takođe u knjizi *Ex Ponto.*

(Uteha snova).[17] Ne može tu da se živi ni simbolistički ni impresionistički:[18] umesto melanholične impresionističke lirike čija melodija je, iako veoma prigušena, ipak uspevala da zatreperi onako kako je snaga iluzije bila jača od otpora stvari, javlja se *proza* nepokretnog poretka nepromenljivih stvari, sveta zaustavljenog vremena kao sveta zaustavljene melodije. Čovek zatvoren u kavezu kao životinja ne samo što ne može biti impresionista, nego ne sme da ugleda ni svoj sopstveni lik u krčagu vode:

U polutami i tišini
Bez snova i noći, bez šuma i dana
Lagano je zaboravljala
Moja duša u v'jencu rana.
Al jutros s prvom zrakom sunca
Zacvile spomen strašnim glasom
I krv zabrizga iz sto rana:
Unijeli su mi krčag vode,
I prvi put sam sa užasom
Na mračnoj vodi ugledao
Svoj lik, ispijen, bl'jed i zao

(Ogledalo).[19] Svaki pokret je bol: pokret u krvi, u sećanju, u jeziku; jedini je ideal »sloboda onoga koji ništa nema i mir onoga

[17] *Gajret,* 1925, god. IX, br. 17—18. (Datirano: *1916).*

[18] Ne može se tu više biti »nježan, bijel i bolno-tanko mirisave duše kao oni bijeli njegovi cvjetovi što zare slatku tugu njegovih ženstveno čežnjivih stihova« (Ljubo Wiesner, u antologiji *Hrvatska mladá lirika):* otuda svi trenuci usiljenosti (stilizacije i »poetičnosti«) u *Ex Ponto* (a ponegde i u knjizi *Nemiri)* podudaraju se sa trenucima ovoga simbolističko-impresionističkog estetizma. Za Andrića, taj estetizam bio je dalje nemoguć: ni stvarnost u kojoj je živeo, ni njegov bog ćutanja, rođen u toj stvarnosti, nisu mu dozvoljavali da ga dalje razvija, tako da je njegova lirika ovog simbolizma ostala tek jedva skicirana. (Bio je to simbolizam za Ujevića, koji je estetizam uzdizao do životnog stava i, u duhu baroknog katoličanstva, mirio ga sa religijskim stavom, a ne za Andrića: Ujević kao da je, produžavajući taj estetizam, »produžio« u jednom trenutku i samog Andrića: on kao da je »dopevao« Andrićevu *Lanjsku pjesmu* svojom pesmom *Svakidašnja jadikovka,* — napisanom 1916, objavljenom u *Zabavniku Srpskih novina* na Krfu, u broju 8, od 15. decembra 1917, — u čijoj osnovi su, van svake sumnje, Andrićevi stihovi: »O, nitko ne zna, kako je / teško hoditi sam i bolestan, / bez ikoga svoga. . .«.

[19] *Omladina,* Zagreb, 31. prosinca 1918, god. II, br. 4—5 (datirano: *Marburg 1914);* uz pesmu je štampana i napomena redakcije: »Za bolje razumijevanje ove pjesme upozorujemo naše čitaoce, da je ona spjevana u

koji je sve prebolio«:[20] sloboda u potpunom prihvatanju poraza kao apsolutnog ćutanja. »U ćutanju je sigurnost«; ali u apsolutnom ćutanju: i sama ova ideja, ako se kaže, izneverava se. Ćutanje mora biti apsolutna nemost, sve do ništavila.[21] Zlo vreba iz svakog delanja i iz svakog govora, koje je delanje ka smislu, ili delanje svrsishodnosti: verovanje u mogućnost pobede (čoveka nad čovekom, nad svetom, nad tajnom). Da nije vere u pobedu ne bi se ni govorilo. Govori se samo u perspektivi pobede. Govor je, uvek, tu gde »svi ljudski pokreti proizilaze iz potrebe za napadom ili odbranom«,[22] govor iluzije o pobedi. Prihvatiti govor u potpunosti, predati mu se, — *predati se reči,* — neumitno znači predati se ovoj iluziji, i upravo tu naći svoj poraz.

Javiće se očajanje, u *marburškoj* (mariborskoj) tamnici, u slutnji da će sve što se zbiva ostati bez izraza, jer se izrazu protivi »razbješnjeli pakô mog vremena«:

Ponavljam svoju staru jutarnju tvrdnju: izraza nema.
Ovo su čudne linije dušinih puteva,

mariborskoj tamnici, gdje je njezin auktor čamio god. 1914. Napisana je u času, kada duša klone, a kakav je pak Andrić iz tih patnja, pokazuje nam njegova knjiga *Ex Ponto,* o kojoj je bilo govora u posljednjem broju *Omladine«.*

[20] *Ex Ponto*

[21] Andrićev vezir Jusuf Ibrahim, iz priče *Most na Žepi* (u knjizi *Pripovetke,* izd. *Srpska književna zadruga, Savremenik,* I, 1, 1931), izbrisaće i ovu svoju devizu »U ćutanju je sigurnost«, odbacujući, reč za rečju, hronogram koji mu je poslao carigradski mulaim, stihotvorac, da bi ga on urezao u kamenu svoga mosta na Žepi. Ali u osnovi njegovog predavanja ćutanju jeste *nepoverenje,* razvijeno do ludila, nezadrživim strmoglavljivanjem u ništavilo, a u osnovi ovog nepoverenja je *sećanje na tamnicu:* »Prošle su, još letos, dve godine od njegova pada i zatočenja. U prvo vreme, posle povratka na vlast, on nije primećivao kakve promene na sebi. Bio je u najlepšim godinama kad se zna i oseća puna vrednost života; pobedio je sve protivnike i bio moćniji nego ikad pre; dubinom skorašnjeg pada mogao je da meri visinu svoje moći. Ali što je više odmicalo vreme, njemu se — umesto da zaboravlja — u sećanju sve češće javljala pomisao na tamnicu. (. . .) Sve poče da prima sa prikrivenim ali dubokim nepoverenjem. Odnekud se ustali u njemu ova misao: svako ljudsko delo i svaka reč *mogu* da donesu zlo. I ta *mogućnost* poče da veje iz svake stvari koju čuje, vidi, rekne ili pomisli. Pobednik vezir oseti strah od života. Tako je i ne sluteći ulazio u ono stanje koje je prva faza umiranja, kad čovek počne da s više interesa posmatra senku koju stvari bacaju nego stvari same«.

[22] *Razgovori sa Gojom,* iz 1935; v. u knjizi *Zapisi o Goji,* predgovor Oto Bihalji Merin, izd. *Matica srpska,* Novi Sad, 1961; takođe u knjizi *Staze lica predeli, Sabrana dela,* knj. X, priredili Muharem Pervić i Petar Džadžić, izd. *Prosveta* (Beograd), *Svjetlost* (Sarajevo), *Mladost* (Zagreb), 1963.

Tepanje kazuje bludnje (ah neravni redci!).
Za mene i za moje doba izraza nema;
Koraci uskom ćelijom, bez broja,
Dani u nizu, uplašenih očiju,
Razbješnjeli pakô moga vremena, lom i smak svega —
Pjesnici budućih vremena, mladići i djevojke,
Rasuta i neznana — pjevana i zaboravljena
Istog jutra — biće moja
Marburška strofa.[23]

Naslućuje se tu, u pokidanosti izraza (svaki stih je rečenica, ali u sadašnjem vremenu: vreme u ćeliji ne otiče), senka ovoga čoveka koji neće doći do svog izraza: to je strofa o rasturanju strofe; to su stihovi kao »dani u nizu, uplašenih očiju«, — možda poetski ono najznačajnije što je Andrić, za vreme rata, u stihu, napisao. Sve je okrenuto rastrzanju, bezizrazu: slike su osuđene (kao i stihovi-rečenice) na nekakav *paralelizam,* osuđene su na nepovrat: nema povratnog dejstva slike na svest, putem njenog preobražavanja u novu sliku; nova slika rađa se, ustremljena istom nepovratu, bez ikakvoga odnosa sa prethodnom slikom. Ne postoji jedinstvo posredstvom asocijativnog sistema, nema transformacije podataka: to pada slika za slikom, kao podatak za podatkom, kao udarac za udarcem, ali muklo: bez odjeka. Jedino *grč* onoga koji to beleži sve održava, usred muklosti, u nekoj celini: marburška strofa, objavljujući svoju osuđenost na zaborav (u paklu za koga izraza nema), već je sama pevanje tog zaborava (pevanje ovom anti-pevajućom muklošću). *Izvesna mogućnost ekspresionizma* tu se oseća; ekspresionizam kao da doziva ova *fragmentarnost* ili udes nemogućne celine: ništa se ne sreće ni sa čim, ni čovek sa čovekom, ni svest sa svešću, ni slika sa slikom. Sve je osuđeno na samoću, i slike i zvuci (kao i bića): sve se rasprskava na bezbroj usamljenih slika i usamljenih zvukova. Nema vizuelno-auditivnog jedinstva, nema klasične melodijske linije: disonanca, sa velikim pauzama, je nužnost; atonalnost jedina mogućna stvarnost u svetu ovoga paralelizma zvukova i slika.[24]

[23] Pod naslovom *Strofa; Misao,* 1920, knj. IV, sv. 2. (Isto u knjizi *Antologija najnovije lirike,* drugo izdanje, sastavio Sima Pandurović, izd. *Misao,* Beograd, 1921; pod naslovom *Marburg, Strofa; Grič,* 1920, br. 1).

[24] Takva je i pesma *Svitanje,* datirana *1915* (objavljena u istim brojevima časopisa *Misao* i *Grič* i u drugom izdanju Pandurovićeve antologije); »Mà, ova

Fragmentarnost, kao osnovno načelo ekspresionizma, jeste i u knjižici *Ex Ponto.* Pa ipak, ovaj bivši matoševski impresionist koji je, u istoj godini kad je iz štampe izišla *Hrvatska mlada lirika,* linijom egzistencije (a ne literature) bio *upućen* na ovaj ekspresionizam, nije mu se posvetio: u prozi koju je pisao neposredno posle rata, bilo je izvesnih elemenata ekspresionizma, ali koji nisu prelazili u sistem. Tome, svakako, ima više razloga; ali najmoćniji od svih izgleda da je tamo gde je ono »tamno jezero, koga ništa ne diže«, sa samog Andrićevog početka, čija potpuna tišina kao da će, kroz iskustvo Andrićevog ćelijskog imperativa »iz sebe«, kao imperativa da se spali sve »moje« kao rana, postati vrhovni zakon. Ekspresionizam je grč, sudar Ja i sveta, lomljenje izraza u žudnji za izrazom, nemoć koja se nalazi u htenju moći. Andrić neće »izraz« onako kako hoće *govor ćutanja.* On neće »izraz« onako kako neće pobedu. Sanjati o svom izrazu (i o izrazu epohe) znači, ipak, verovati u mogućnost neke (ma kakve) pobede. Za ovog pesnika, koji je svoj osnovni duševni i moralni stav izgradio u tamničkoj ćeliji, pobeda je poraz, težak i neumitan: najveći pobednici su oni koji su najdublje poraženi. Otuda i njegovo odbijanje da učestvuje u »pobedi« posle 1918.[25] Motiv razočaranja mladobosanskog romantičarskog nacionaliste u tome je nesumnjivo prisutan. On će,

zora nikako ne leži / Zori mojih dana nekih sanjanih i dragih. / Ovo zvono para tamu hodnika; neki potajni vjetar; / Budne zlikovčeve oči: čelik ćutanja i samoće / Na dnu zelenih voda. /Šušti slama loga; / Snilo mi se more / I suze gorke slane; / Šušti slama loga. Negdje je zora / Vani, Bog se kupa u bijelom valu; /. . . / Šušti slama loga. / Moja je ćelija duga šest koraka, / A jedan san u meni govori: / Imam ja za tebe đerdan zora. / Sinoć dva stražara govorahu šapatom / Pred mojom ćelijom. / Jedna misao, udovica, zaplaka teško i jedva čujno. / Sanjam. Hladno mi je. / . . . / Stražari gase svjetiljke (božji anđeli zvijezde!) / Sanjam. Hladno mi je. — / . . . / Grane su bile teške od rose i ptica i nisam bio sam / Kad sam pošao, ali putem, putem sam nešto izgubio. / Konačno: Ja sam tu! / Pokrili su me — da li od stida ili samilosti — sa dva / Teška pokrovca. / Kao krupna dobra svjetiljka / Njiše se jedna miso u meni. — / Trešti zvono. Zvone ključevi. Bijeli pruga sa istoka. / Ali ta zora ni malo ne liči / Nekoj Zori«.

[25] Stih iz »marburške« *Strofe:* »Za mene i moje doba izraza nema« otkriva svoje preciznije značenje akô se pročita pod svetlošću rečenice koju je Andrić napisao u *Književnom Jugu* (1918, I, 1) u prikazu Domjanićeve poezije: »Po mom mišljenju imaju naši književnici dan-danas samo jednu ratnu dužnost, a to je ne pisati o ratu«, ili pod još određenijom svetlošću njegovoga članka *Naša književnost i rat (Književni Jug,* 1918, II, 6): »Gonjeni strahovitim vihorom koga nismo zvali ni izazivali i ranjavani događajima mi smo imali bar onu jednu prednost: lišeni smo slobode odluke i izraza, ali i svake mogućnosti da umetnički sagrešimo. Tako se je, baš usled našeg podređenog položaja u ratu, moglo

u nekoliko trenutaka, doći do punog svog izražaja, neposredno posle rata artikulisan čak i u duhu svojevrsnog romantičarskog socijalizma.[26] Andrić je jedan od retkih koji su bili u stanju, u ovo doba, da shvate mrak pobedničke duše: »Jedni su koji čine a drugi koji uživaju plodove i likuju. U delu se sagori, oslepi, ogluhne za sve. Ko bi rekao da je ovako mračno u dušama heroja«.[27] Ali, taj razočarani i poraženi Andrić, koji otkriva kako je »mračno u dušama heroja«, jeste onaj koji je još za vreme rata, u progonstvu posle tamnice, zabranio sebi da ma šta ima i da se ma čemu nada, pa i da učestvuje zajedno s drugima kada im dođu »svečani dani«: ». . . neranjivi su samo koji ništa nemaju —

dogoditi da u nas ostane nepoznat tip pevača slepe mržnje i efemernih nedostojnih strasti, dok su, u mnogo većim i kulturnijim narodima, upravo ti besomučni ‚junaci reči' za dugo davali beleg celoj književnosti, ponizujući tako umetnost do službe najnižih instinkata, psihoze, mržnje i krvoločnosti neubrojivih masa. Naša književnost je u prvim godinama rata mučala, i to je jedan vredan i rečit dokaz za njenu moralnu strukturu, jer i ako ne imademo šta pokazati budućnosti, nećemo se imati ni radi čega stideti«. Ali, osim toga, i ništa manje značajno: ». . . Naše doba leži svom težinom na nama. Mi smo još uvek bolesnici i daleko smo od tog da postavljamo teze i razmatranja o svojoj bolesti«. Jasno je: izraz »doba« je nemogućan, i zato ga ne treba tražiti. Ni *Strofa* ni *Svitanje* ne idu iz želje za izrazom (one ne nalaze »neravne retke« u nemogućnosti da se taj izraz dosegne), nego predstavljaju svojevrsnu demonstraciju tvrdnje da »izraza nema« (izvan svakoga grča za njim). Psihologija Iva Andrića, kao pisca »distance« u svemu (a ne samo *vremenske* distance), ili kao pisca *ćutanja* pretpostavljenog svakom pokušaju neposrednosti, ovde je već sasvim jasno izražena.

[26] To je retorički liriziran kratak zapis *Crveni listovi (Književni Jug,* 1919, III, 1): »Ma koliko da sam svijetom hodio gde god sam došao udario je moj štap o kamenu cestu i pogled moj o bogatašku kuću i misao moja o tvrdo srce. / Na pogled vašeg oholog, okrutog bogatstva ispunjala mi je dušu isprva gorčina i strah, a kasnije bijes i mržnja, jer ja sam osjetio kolika je sramota biti čovjek i vidio da je lice zemljino ruglo u svemiru. (. . .) Lijepo ste podijelili svijet: / Sve je za vas, za vašu djecu, za djecu vaše djece i za vaše sluge. / Dobro ste podijelili svijet: / Sve što je svijetla i ljepote uzeli ste sebi, a sve što je mraka i tegobe ostavili ste nama, pa sad se svi rađamo sa jasno i neumoljivo predodređenim sudbinama, vi sa svijetlim a mi sa tamnim. Priroda sa suncem, morem, glečerima i ružama služi kao šaren ćilim za vas i vašu djecu. Religije, umjetnosti, znanosti, izumi i otkrića zato su tu da vaš život čine bogatijim, ljepšim i lakšim, i sama ljubav i dobrota samo su nakit u vašoj velikoj riznici koja se zove svijet. (. . .) Dobro ste podijelili svijet! — Ali vaša podjela je samo grozna, ali ne i vječna. Sazreće gnjev naš i biće vreło ljeto i trpko voće; djeca vaša će se stiditi svoga imena i odricati bogatstva jer će im ono biti na teret i propast. (. . .) A dotle, siromasi, trpite i snosite, jer što je veće poniženje naše to je izbavljenje bliže, brže će se prepuniti mjera i nabujaće bol naš kao bujica kojoj niko neće moći odoljeti«.

[27] To su reči posvećene Davidu, »sinu Jesejevom«, u kratkoj prozi *Pobednik; Misao,* 1922, VIII, 50.

ti si rob i ne posjeduj ništa. / Ponada li se sav svijet dobru, ti ostani miran i čekaj, ne daj da ti osjećaj smete pažnju; ti si rob, ti se ne nadaj. / Ljudi lako zaboravljaju, pa kad im dođu svečani dani neka oni poju, pjevaju, igraju i ljube, neka pozivaju i tebe, ti ne zaboravi da je tvoja radost daleko još, ti si rob i ne raduj se s njima«.[28] Andrić koji nije učestvovao »svečanih dana«, otkrivajući kako je »mračno u dušama heroja«, jeste Andrić koji se strogo pridržavao ove naredbe koju je sâm sebi izdao u progonstvu: onaj koji ne ide u igre »svečanih dana«, ali, takođe, i ni u kakav drugi *»riziko* igre«,[29] onaj koga neće poneti ni talasi igre ekstatičnog kosmizma i novoromantizma posle Devetnaeste, i u čijem sluhu su, sigurno, osim ovoga zaveštanja *roba* koji odbija svaku nadu, koji je sav na oprezi, *uvek budan,* sigurno ne jednom odjekivale reči molitve za »kameno srce«, iz epohe tamnovanja, jedne od najtežih molitava koje su ikada napisane na ovom jeziku:

Daj mi u ovaj dan kameno srce koje ne zna za samilosti, koga neće taknuti slabost ni pomeriti udarci!

Daj mi u ovaj dan tvrdu, ponosnu dušu, da niko ne vidi ni moju časovitu nježnost, ni moj vječiti bol.

To je Andrić iz rečenice, u *Ex Ponto:* »Okrećem glavu od onih kojima je dobro«. Andrić herojsko-romantičarskog pokolenja Mlade Bosne, sukobljenog i sa Austro-Ugarskom i sa ćiftinskim moralom čaršije, koji kult herojske žrtve, kao pobede kroz lični poraz, ima kao jedini svoj kult. Andrić, koji je, na vest da je Luka Jukić izvršio atentat na Cuvaja (1912), zabeležio u svome dnevniku: »Danas je Jukić počinio atentat na Cuvaja. Kako je lepo da se zatežu konci dela i bune. Kako radosno slutim dane velikih dela. I diže se i gori hajdučka krv. Bez čednosti i dobrote i žrtava prolazi moj život. Ali volim dobre. Neka žive oni koji umiru po trotoarima onesvešćeni od srdžbe i baruta, bolni od

[28] *Ex Ponto*

[29] »Ima nešto što nas goni na taj strašni riziko da igramo, a sa vjerovatnošću koja je više nego vjerovatnost, da će nam se narugati, da ćemo povući u se ranjenu dušu. (. . .) Gorak je to posao, ali onaj koji ne iznosi nježni cvijet duše svoje na vjetrove iskušenja, pa ma ga i cijela ne spasio i pronio do kraja, tome je kao da ga nije nikad ni imao« *(Ex Ponto).* — Već u prvom fragmentu posle ovoga su rečenice: ». . . A već ruka koja mi što pruža ispunja me strahom i ogavnošću kao zmija. (. . .) Neka sam sâm i neka me boli, ali *neka su mi oči oborene i nijema usta«.*

sramote zajedničke«,[30] i koji će u *Ex Ponto* da kaže i ovu reč: »Oni su vojnici, ja sam leventa; u mom grbu je crn veo; oni se bore za slobodu, a moja borba nema kraja«, i, još određenije: »Kad oni siđu kao pobjednici u ravnicu zapjevaće široku mirnu pjesmu iza boja, a ja ću pobiti svoj barjak u samoći i pritezati kolan za nova putovanja«. Odbijati pobedu znači prizivati ova nezavršiva, uvek »nova putovanja«, ili biti *pesnik*, onaj koji nije s pobednicima, i koji će reći da su »pjesnici (. . .) vjerni samo u nevolji, a napuštaju one kojima je dobro«.[31] »Oni kojima je dobro« jesu plen iluzije o svojoj moći, o svojoj *vlasnosti:* »Po nedokučivim odlukama promisli dano vam je da vladate, a vi mislite da držite promisao u rukama«;[32] »Bog drži ruku na temjenu pobjeđenih a pobjednik je sâm i njegova radost plamti i gasne. Sve što je nade, utjehe i ljepote na svijetu otkriva se očima pobijeđenih; pobjednici su slijepi, drhte i gore, i nemaju ništa do svoje divlje plamene radosti iza koje ostaje pepeo. / Jer šta su drugo današnje pobjede nego sutrašnji porazi? U očima čovjeka samca nema dobivenih ni izgubljenih bitaka, nego u svim ratovima jednako: dobivenim kao i izgubljenim, jedno poraženo čovječanstvo«.[33] Biti pesnik, to znači nemati svog mesta u postojećem svetu, biti među onim »ljudima koji nisu našli svog mjesta ili su ga izgubili«,[34] biti »izvan zakona«, *odmetnik* u višem smislu reči, osuđen da natčovečanskim i bezizglednim

[30] Božo Cerović, *Bosanski omladinci i sarajevski atentat,* Sarajevo, 1930.

[31] *Priča iz Japana,* u knjizi *Nemiri* (drugi deo: *Nemiri dana).*

[32] *Ex Ponto*

[33] *Iznad pobjeda,* u knjizi *Nemiri* (drugi deo: *Nemiri dana).* To je pravi sadržaj i pesme *1915 (Književni Jug,* 1918, II, 10—12), jedne od najznačajnijih njegovih pesama i jedne od retkih koje je on napisao u vezanom stihu. Po mnogo čemu (a ne samo po naslovu) pesma je posvećena pobedničkim austro-ugarskim trupama 1915 (tu je i strofa: »Rđav i slomljen da pasete oči, / A ja tu sjedim i čekam da zatre / Usud sve moje i da budem kao / Kratak pram dima vrh ugasle vatre«), ali ona može u potpunosti da izrazi i Andrićevo odbijanje da učestvuje u pobedi 1918. Čak, ona kao da *tek u tom kontekstu dobija puni svoj smisao:* neki motivi koji se tu javljaju, izražavaju, dosledno, Andrićev stav 1918: *»San se naš više ne sanja /. . ./* Il možda vašem velikom trijumfu / Treba još slika moga bola i sna? / Pa biću žuta grana u vijencu / Lovora vašeg zelena i lisna. / — / Prođite samo pokraj moga doma, / Jer u svom bolu ni ohol ni velik / Ja nisam. Ova pusta mrtva vrata / Kriju tek dušu, vi tražite čelik. / . . . / . . . *A knjige uspomena / (Razroka laž ih krivim srcem piše) / — / Nek ne spomenu nikad moje ime«.*

[34] *Ex Ponto.* — Dr Dragutin Prohaska posebno je naglasio ovaj stav, prikazujući *Ex Ponto (Ljudima, koji nijesu našli svoga mjesta; Hrvatska Njiva,* 1918, god. II, knj. III): ». . .Andrić, ako se ne varam, pisat će svagda *Ex Ponto,* svagda kao izagnanik. Svaki je pjesnik izagnanik, vječni internirac, što je više

naporima dopunjuje neki viši, nevidljivi red, remeteći ovaj niži, vidljivi, u kom bi trebalo da živi celinom svog bića.[35] Biti »iznad pobjeda« ili iznad »dobra« i »dana svečanosti«, ali i iznad važeće istine: »Vi, koji mislite da ste uzeli u zakup istinu, ne dolazite mi na oči, jer vas ne mogu vidjeti«.[36] Ako postoji istina, i njen strogi poredak, ta istina neprestano izmiče; to je istina o kojoj je Andrić pokušavao da čuje reč od Goje: ». . . mi osećamo jasno da od nekog nešto otimamo, uzimajući od jednog tamnog sveta za drugi neki koji nam je nepoznat, prenoseći iz nečega u nešto što ne znamo šta je «,[37] ona istina čija jednačina, i u mikrokosmičkom svetu čovečanskog bola i radosti, sigurno postoji, ali ostaje »neznana« (»Ima neznana formula koja određuje odnos između radosti i bola u našem životu«);[38] postoji neki poredak sveta, ali on je nedokučiv, kao bog: »U Bogu je svršetak misli koja nam se gubi u očajan beskraj«.[39] Nemoć misli (filosofije) jeste moć boga: poraz čovekov jeste pobeda boga, njegova objava. Bog se saznaje očajavanjem. On se objavljuje poraženom — (on drži ruku »na temjenu poraženih«): voleti boga, hteti boga, znači voleti (hteti) poraz.

To je hrišćanski paroksizam, i to, nesumnjivo, stilizovan u duhu Kjerkegorovog religijskog egzistencijalizma. Kjerkegor je prisutan *u osnovnom* stavu Andrićevom: u odbijanju »pobede« u

pjesnik, to je više izopćenik«. Prohaska pri tom ukazuje na Parsifala, Don Kihota, »severnjačkog Hamleta«, »reformatorskog Fausta«, na bajronizam; ali, uprkos prethodnome: »Svaki je pjesnik izagnanik«, pisaće on takođe: »Vele, da je umjetnost aristokratska. Nema sumnje, da je ova i ovakva umjetnost aristokratska. A nije tek ova umjetnost aristokratska, nego je aristokratsko i ovo i ovakvo pjesničko raspoloženje. Raspoloženje, što se obraća ‚ljudima koji nisu našli svog mjesta ili su ga izgubili'. U demokratskom svijetu (i poeziji i umjetnosti) nema i ne može da bude takvo raspoloženje«. (Inače, po Prohaski, Andrić koji traži: »Neka ovaj od Boga poslani bol sažeže sve *moje* u meni« jeste »klasik, duhoborac«, ali i *naslednik bogumilskog duha.* Bogumilstvo, kao »dualizam između duše i svijeta«, jeste i u *Ex Ponto:* »Taj radikalni prezir, to neprihvaćanje radosti ni svijeta. I logično ljubav k životu ne kao izvoru radosti, nego kao izvoru stradanja. Sladostrast u mukama. Htjeti bolovati, ljubiti život zbog boli. To je zaglavna misao i ove knjige. Usud staje pred pjesnika s pitanjem: ‚Šta si vidio sine moj, u ljetni dan?' ‚Vidio sam da je ovaj život stvar mučna koja se sastoji u pravilnoj izmjeni grijeha i nesreće, da živjeti znači slagati varku na varku'. — ‚Hoćeš da usneš, sine moj?' — ‚Ne, oče, idem *da živim'.* — To je hrabrost pravih duhoboraca«.

[35] *Razgovori sa Gojom*

[36] *Ex Ponto*

[37] *Razgovori sa Gojom*

[38] *Ex Ponto*

[39] *Isto.*

svetu i duhu, u nagonu prihvatanja patnje u porazu kao svojevrsne transcendencije pojedinačnog Ja izgubljenog u svetu u apsolutno Ja, i to, pre svega, odbijanjem neposrednog *izbora* (opredeljenja), a za izabiranje apsolutnosti, kao za objavu boga koji se ne objavljuje ni u estetskom ni u etičkom stadijumu, nego se objavljuje prevazilaženjem oba stadijuma, i to u »krajnjim stanjima« egzistencije, u kojima se tek, kroz potpuni poraz i najdublje očajavanje, otkriva kao likujući bog, i to tako što se patnja preobražava, na svome vrhuncu, u oslobođavajuće savršenstvo mira ili što se besmisao preobražava u smisao skrivenog boga. Ako je Kjerkegor, kao lektira, donet rukom *slučaja* u Andrićevu tamničku ćeliju,[40] ovaj *kjerkegorski* stav kao da je tu bio neumitan, i to tim više što je neumitnije bilo ovo savladavanje patnje usamljenog Ja, zatvorenog među četiri zida, prihvatanjem patnje. Ivo Andrić kao da je bio *osuđen* na Kjerkegora upravo u nastojanju da prevlada svoju patnju i usamljenost njihovim potpunim prihvatanjem. Kjerkegor je pre svega (ili isključivo?) u tome: »Sad uviđam: gubiti je strašno samo tako dugo dok se ne izgubi sve, jer gubiti malo donosi žalost i suze; i dok god možemo nad preostalim mjeriti veličinu izgubljenog teško nam je, ali kad jednom izgubimo sve onda osjetimo lakoću za koju nema imena, jer to je lakoća prevelikoga bola. — Lagan sam, lagan da poletim!« Ideal je tu, gde se »mir sudbine koja se više ne da promijeniti ledi (. . .) na duši i licu«, stići stradanjem do onoga stanja u kome se stradanje preobražava u apsolutnu

[40] »Kad sam se našao u zatvoru, danima sam ćutao, ćutao, očekujući kraj. Jednog dana naišao je islednik i rekao da mogu tražiti da mi od kuće pošalju preobuku, hrane, knjige. Stanovao sam kod neke stare žene koja se u knjige nije razumevala. Pitala je: koju knjigu? odgovorio sam neka uzme ono što je na stolu i neka donese . . . I — na stolu je bio Kjerkegor. Bila je to jedna njegova knjiga i sa njom sam dugo bio sâm . . . Zar mogu reći da je on presudno uticao na mene? Šta bi bilo da na stolu nije bila njegova knjiga?« (v. Dragoslav Adamović, *Nenapravljeni intervju s Andrićem; Nedeljne informativne novine*, 29. X 1961, XI, 564). — Niko S. Bartulović, koji je izvesno vreme bio zajedno s Andrićem u tamnici, u predgovoru knjizi *Ex Ponto (Razgovori s dušom)* ukazao je na prisustvo Kjerkegora: ». . . Kierkegaard je bio jedina knjiga koju mu je uspelo provući u tamnicu, i čitava prva dva meseca, to je bila jedina naša duševna hrana«. (Izgleda da je to bilo Kjerkegorovo delo *Ili-ili.)* Otada su kritičari, uz ostale pisce čiji uticaj su pronalazili u Andrićevom *Ex Ponto,* — od Dostojevskog i Ničea do Vajlda (iz *De profundis),* Meterlinka i poljskih i skandinavskih pisaca, — pominjali i Kjerkegora, da bi u najnovije doba posebnu pažnju posvetili njegovom uticaju. (Prvi je Petar Džadžić posvetio ozbiljniju pažnju problemu egzistencijalizma u Andrićevom delu, — u knjizi *Ivo Andrić,* izd. *Nolit,* Beograd, 1957, — a za njim i kasniji, brojni, tumači Iva Andrića.)

smirenost, u kojoj se može reći: »*Sve je u meni mrtvo; tako mi je dobro*«. Treba preći »po sto puta (. . .) sve skale duševnih patnja«, treba stići u stanje da može da se kaže: »Pogodile su me sve nesreće koje samo može zamisliti jedna mašta. Grijesi, sumnja i kajanja. Bespomoćnost i strah dijeteta, nemir i očaj zločinca«, da bi se, iz tog haosa, iz toga *užasa biti sve* (iskusiti sve), moglo da kaže: »bi mi odjednom lako i svijetlo u duši. Osmjehnuh se i dočekah *izbavljenje kao nešto što se po sebi razumije*«.[41] Bog je svetlost ove smirenosti koja se javlja na vrhuncu patnje, u duši apsolutnog stradanja. Otvoriti se stradanju, ne sačuvati ništa, ni u sećanju ni u misli, to je otvoriti se ovom pustinjskom bogu, koji je bog ćutanja, i smirenosti u ćutanju.

Tu nema, i ne može biti, nikakvog izbora jer mora da bude samo apsolutnog izbora: ako stadijum etičkog izbora nužno prethodi religijskom doživljaju, kao doživljaju apsolutnog, on mora da bude u tome doživljaju prevaziđen: ni etički ni estetski stav duha tu nisu mogući. Sve je upravo okrenuto protiv njih. Po Kjerkegoru, na koga je Andrić *samo-odbrambeno,* u ćeliji, bio upućen, religijska milost (u otkrovenju apsolutnosti) *zahteva* prevazilaženje i estetskog i etičkog stava. Ovaj Kjerkegorov zahtev jeste i Andrićev zahtev. Istina, motiv sažaljenja čitavog čovečanstva (motiv samilosti), koji će se u Andriću iskazivati njegovom željom da ponese čovečanski krst, — kao krst braće po nevolji, — nije potvrda Kjerkegora. Pa ipak, ma koliko da ovaj motiv, bliži katoličanstvu nego religijskom konceptu protestantski strogog Kjerkegorovog boga (motiv Majke sveta, Madone),[42] protivureči motivu ovoga slepog i gluvog boga koji se javlja, ne jednom, na stranicama zapisa i pesama u prozi *Ex Ponto* (i, kasnije, čak i više, i izrazitije, na stranicama knjige *Nemiri),* on Kjerkegoru samo prividno protivureči jer je prividno etički onoliko koliko je prividno *izbor:* poneti krst celoga čovečanstva, svih koji pate, ovde znači zahtev za apsolutnošću, koja je s onu stranu izbora: to je *izbor ne-izabiranja.*[43] Žaljenje

[41] Sve u knjizi *Ex Ponto.*

[42] »Ja, grešnik, čovjek od sablazni i ovoga svijeta, plijen sumnja i strasti, držim na svom stolu jednu Gospinu sliku: *Mater Redemptoris a Sassoferato.* (. . .) I dok ja pišem nemirne retke, njene pečalne, nerazumljive oči gledaju u stranu kao blag prekor« *(Ex Ponto).*

[43] »U noći i tišini izlazim lako iz sebe. (. . .) Sama činjenica da živim, daruje me mirnom radosti. / Osjećam veliku radost za ljude, za njina djela, za sreću i nesreću, za grijeh i strast, i sav jad što iz njih izlazi, za borbe i posrtanja, za zablude i žrtve, za sve što je čovjekovo na ovoj planeti. / Osjećam časovitu, ali

onih koji pate prerasta ovde u žaljenje čitavoga čovečanstva, čak i svoga sopstvenog mučitelja, otkrićem da on strada, kao plen istoga straha, poput svih ostalih: svi su u sveopštem klanju,

neizmjernu sreću da i ja pijem kao iz nepresušnog izvora radosti ljudske, da i ja čas ponesem dijelak velikog krsta, što ga nosi čovječanstvo« *(Ex Ponto).* Osnovni je motiv: izaći iz sebe; praštanje i ljubav za čitavo čovečanstvo (»za sreću i nesreću. . . za zablude i žrtve«) javlja se u času senzacije ovog izlaska iz sebe, ali je i svojevrsna duševna metoda za ostvarenje tog »izlaska«: čovečanstvo je ovde »sve«, totalitet zla i dobra, ljubav za njega jeste ljubav za totalitet, ili *izbor ne-izabiranja.* Stradanje posvećuje u ovaj mistički totalitet; u nekim trenucima, to je čista religijsko-mistička ekstaza: »Danas je veliki petak. Ustao sam rano poslije neprospavane noći. / Išao sam u crkvu i gledao nerazumljive obrede i slušao tamne riječi Hristove tragedije. (. . .) *Bol se u meni digao do ekstaze, došao je svijetli čas olakšanja;* video sam svu veliku braću kako pognuti pod teškom ognjenom aureolom prolaze i imaju mirno lice *u olakšanju koje daje veliki bol.* / I moj rođeni bol i patnja dođoše mi kao nešto što nije besmisleno izdvojeno i osamljeno, nego živi kao mali dijelak velike tragedije čovječanstva koje se bori« *(Ex Ponto).* Osnovna težnja da se dođe do »olakšanja koje daje veliki bol« jeste u osnovi ove ekstaze: ljubav za bol je tu ljubav za ovaj »svijetli čas olakšanja«, i to utoliko više što je samoća dublja i utoliko neumitnije što u stvarnosti ima manje čovečanskog. Ovo će doći posebno do izražaja u drugom i trećem delu *Ex Ponto,* pisanim u progonstvu (u Ovčarevu i Zenici), posle tamničkog života: stvarnost ove ljubavi za čovečanstvo jeste stvarnost usamljenika i prognanika, onoga koji nema »svog mjesta«: »Nesrećni su moja braća. / Ja ne razumijem nečedan sjaj vaših očiju, ja mislim da mi svi imamo podjednako malo razloga da se smijemo. / Odveć sam dugo sjedio, nekoć, naslonjen na tamnički prozor. U čelo mi je udubilo gvožđe dubok trag, i crnu prugu u život duga samoća. / Sve se ja prividno smiješim s vama i govorim, ali *iznad vaših glava* ja pružam ruku svim nesrećnim, osamljenim, svladanim, svoj braći svojoj u patnji«. Otuda je osnovni motiv drugog i trećeg dela *Ex Ponto* pokušaj izlaska među ljude i motiv razočaranja i ojađenosti koji sledi svakom takvom pokušaju, prožet dubokim kajanjem, i to tim dubljim što je erotički zahtev (zahtev »tela«) *najbitniji* pokretač ovih »izlazaka«: *duša,* koja se tu javlja, jeste suprotnost telu, ali i društvenosti, *duša samoće:* »Nikad nas duša naša ne ostavlja. Ona prati tijelo na svim njegovim lutanjima, kao poziv i opomena, a u samoći čeka tiha, u ustrpljivoj ljubavi«; »Povratio sam se, ali bi bolje bilo da nisam išao«; »Što više samuješ i ćutiš o sebi, sve ti je plići i luđi razgovor tvog susjeda«. Tu se produbljuje ljubav za siromašne i odbačene (»Sirotinju ja volim i siromaštvo slavim . . .«), ali tako da se socijalni instinkt prepliće sa ovim instinktom usamljenosti u stvarnosti i sa ovim religijskim instinktom stradanja, prožimajući se sve više (od beležaka u *Ex Ponto* do *Nemira)* svojevrsnim *panteizmom usamljenika* koji utoliko više ide u prirodu ukoliko mu je nesnošljiviji život među ljudima: »Knjige su dobre; neka i ljudi! ali mnogo mi je bolje gledati kako kiša pada. (. . .) Ljudi su mi teški i njina surovost i podlost, a vjetrovi su moji prijatelji«; »Opkoljen svijetom, koji mi je tuđ i malo dobrohotan, ja se sabiram u sebi i osjećam sam i napušten, sam pod velikim ravnodušnim nebom, van svake cjeline, van svakog društva, kako sam uvijek živio, *nezaštićen* privilegijama nikakve klase, bez zanimanja, bez budućnosti, bez rodbine i prijatelja koji bi mi mogli pomoći. Sam, prognan, bolestan. / Ali, dobro mi je ovako« *(Ex Ponto).* —

braća po istom stradanju i istom strahu.[44] Stradanje koje se očajnički hoće, od jedne do druge slabosti da se stvarno prihvati, kao stradanje što posvećuje bogu, i miru u njemu (miru »duše«, ili samoj »duši«, koja je, za Andrića, pre svega mir),[45] *preobražava ovu ćeliju austro-ugarske tamnice u iskušeničku ćeliju, a*

Dr Prohaska (u već navođenom članku u *Hrvatskoj Njivi)* u svemu tome vidi *romantičarski aristokratizam,* a u Andrićevom pozivanju na »baštinu«, — uprkos svom pokušaju da u ovom austrougarskom zatvoreniku koji odbacuje svet vidi *bogumila,* — i povremeni refleks buržoazije, kao naslednika tog aristokratizma: ». . . U Andrića ima vrlo mnogo zapisaka o nekoj ‚baštini'. Ima ih toliko, koliko u aristokrate Chateaubrianda, koji od njih oslobađa svoga Renéa, među američkim Indijancima, među ‚djecom prirode', da se osvježi samoćom, da se riješi tereta kulture. To je romantička metoda. Aristokratska i gospodska. Ovi su aristokrate, ‚raskajani dvorjanici', držali da se laže samo na dvoru i u društvu, a u prirodnih ljudi da se ne laže. Idealizovali su sirotinju i ljude društveno daleko ispod sebe. Da mogu opet ljubiti, tražili su neko od sebe daleko čovječanstvo. Svoga prvog susjeda ne mogoše da ljube, ali onoga ondje ‚nepoznatog' negdje dalekog čovjeka, ljubili su. Ta ljubav k puku, narodu, dobro nam je poznata. Ona je igrala veliku ulogu u našoj buržoaskoj narodskoj politici prošlih dana. (. . .) Buržoazija je naslijedila romantičku bolest Renéovu, aristokratsku. Ja mislim, da je u tu struju otišao i Ivo Andrić. (. . .) Sve što je *odmaknuto u nekoj distanci,* to može pjesnik da prihvata, grli i ljubi. (. . .) Andrić ljubi nepoznate. (. . .) Čežnja za najdaljim očituje se i u odnosu pjesnikovu k prirodi«.

[44] »Možda je u početku bilo i drugih motiva, ali danas je glavni strah. Od straha su ljudi zli i surovi i podli, od straha su darežljivi, čak i dobri. / Sve se niži višega boji. A onaj koji nema nikog da se boji taj preza pred strahom kog mu rađa njegova bolesna mašta, jer strah je kao zaraza koja ispunja sve mozgove. / Kad bih mogao zaviriti u nutrinu ovom čoveku kom je određeno da me muči, mislim da bih našao malu, bijednu dušu, izmučenu obzirima i strahom pred propustima i ukorima«.

[45] *Duša* je spokojstvo, savršena uravnoteženost: svaki poremećaj ovog spokojstva jeste patnja duše, ali i njeno iščezavanje. Duša se nalazi onako kako se nalazi i spokojstvo: kada se dosegne vrhunsko stradanje, kao u iskustvu anahoreta, pustinjaka. Duša je u pustinji: ona se javlja posle opustošenja: »I tada kad se je u kapanju miliona jednoličnih minuta, bez ikakve nade i promjene, moja duša pretvarala u pustinju koja više i ne žedni, kad su mi rešetke na prozoru bile tako guste da nisam mogao ni ruku pomoliti da mi kane kap kiše ili da me omije zalutao vjetar, tada je u mojoj duši, kao svjetiljka nad mrtvom radosti, planulo ovo svjetlo«. Put do duše vodi kroz pustinju i pustošenje. Jedan od najpatetičnijih, ali nesumnjivo i najdubljih trenutaka u prvom delu tamničkoga dnevnika Andrićevog (sedmi fragment), istovremeno je možda i najviši trenutak njegovog misticizma duše:

> *»Nakon beskrajnih šetnja od šest koraka napred i šest natrag, kad se već zamorih i kad oktobarski dan stade da se primiče kraju, ja stadoh u udubinu niskih vrata u zidu, kao kip u oltar, i gledajući prozorak sa parčetom sive bjeline, rekoh glasno:*
>
> *— Evo me, tu sam!*

ovoga političkog zatvorenika u religijskog iskušenika, nezadrživim apstrahovanjem istorijske stvarnosti u »metafizičku« stvarnost vansaznajnog i neizrecivog boga, u stvarnost *metafizike ćutanja*. U ovom stradanju koje se od nametnutog (iznuđenog) pokušava da savlada time što će da se usvoji dokraja, strada

Moj glas je imao jak i svijetao zvuk onih koji se odzivaju.

I sputan i nemoćan, u toj vlažnoj jazbini, u položaju koji me ponizuje do skota, ja po prvi put pojmih u mislima i obuhvatih osjećajem smisao ljudskog života i borbe.

U meni bljesnu iskupljena istina.

Pokopana u šutnji i skromnosti kojoj nas uči nevolja ona gori u meni i čini sjaj u mojoj duši i mojoj ćeliji«.

»*Iskupljena istina*« jeste ovde istina mističkog iskupljenja kroz stradanje, *prihvatanjem* stradanja: otkrovenje mira; »šutnja i skromnost« nevolje, koja je prihvaćena. Tek ponižen »do skota«, ovaj čovek se »odziva«. Ovo njegovo: »Evo me, tu sam!« jeste odaziv na poziv stradanja, kao na neporomenljivi čovečanski poziv: to je *prihvatanje* onoga što jeste, *prihvatanje svoje situacije, ali samim tim njen preobražaj:* taj čovek, ponižen »do skota«, i koji je neposredno pre toga, kao zatvorena zver, tumarao od zida do zida ćelije, odjednom se *zaustavlja:* on staje u tesni otvor tamničkih vrata, ali u tom času kad se *zaustavio*, i pre nego što će se oglasiti: »Evo me, tu sam!« (tu sam: u bezizlazu, u ćeliji, izgubljen, poništen, bez spasa; tu je ćelija, tu bezizlaz, priznajem to, nisam željom i nemirenjem izvan toga), sve se transcendira, pa i sam taj prihvaćeni (priznati) svet: uski otvor vrata pretvara se u *oltar*, a on, ukočen u njima, priviđa se sebi kao *kip* u tom oltaru. (To nije više izbezumljeni zatvorenik u uskom udubljenju u zidu; to je *kip u oltaru.)* Zbog toga i ovo »Evo me, tu sam!«, istovremeno znači i neko neizgovoreno ali neumitno: *»Nisam tu«*, kao što znači da i ćellja *nije* ćelija. Sve je izmenjeno: to je spokojstvo do kojeg se došlo »šutnjom i skromnošću« u nevolji, *»sjaj u mojoj duši i u mojoj ćeliji«*. To je preobražaj patnje (koja je bezizgledno kretanje »šest koraka napred, šest koraka natrag«) u spokojstvo (u nepokretnost: *kao kip* u oltaru). *Sjaj duše je sjaj spokojstva u nepokretu.*

Otuda je duša, u *Ex Ponto* ali i u knjizi *Nemiri*, dosledno hrišćanskom idealizmu, antiteza telu: nemiri tela su kolebanje duše. *Duša može da se izmiri sa telom samo dok telo miruje:* to telo u mirovanju izaziva tada reči pohvale, kao u jednom fragmentu trećeg dela knjige *Ex Ponto:* »Ležao sam sate i sate gô na vrelom pijesku, osjećao sam kako moja put miriše onim neodređenim mirisom koji daje zdravo ljudsko tijelo na suncu. / Tada sam noću hodio svjež, krepak i bèsan, gazeći sjene pred sobom, dok se je duša u meni ražljevala kao sjajne mirne vode u noći. (Božanstvene su nasmijane snage, linije i ritmi čovječjeg tijela!)«. Međutim, *telo u pokretu* (telo koje nije i ne može da bude kao *kip u oltaru?)* nepomirljivo je s dušom. Telo je *noć*, izvor nezavršive iracionalne žudnje: »Danju dok sunce vlada, bore se u meni zahtjevi tijela sa istinama i savjetima duše; i duša je uvijek pobjednica, jer pod ćutanjem krije vrisak i u odricanju utapa želje i strahove. / *Ponos* čovječije duše koje ne mogu da se odrečem i smjelost koju duša silom otima tijelu, provode me danju dok sunce vlada. / Ali noću, u snovima, kad usne bolna, ali jaka svijest dana i moje osamljene ličnosti i kad

istorija: ona se rastvara u bogu kao apsolutnom ćutanju kome posvećuje nezavršivo i uvek isto stradanje, u svim vremenima i svim prostorima. Nema nikakvog drugog smisla osim nedokučnog smisla ćutećeg boga koji nas prihvata tek kao stradalnike; istina je u snazi stradanja, i njen jedini »kriterijum« jeste u stradanju. Mladi Andrić, koji je ušao u ovu ćeliju zato što je čekao »kraljeve vojske«,[46] i zato što je sanjario o dobroti onih koji zatežu konce dela i bune (atentatori sa bombom i revolve-

ležim bespomoćno izložen noći i njenim tajnim silama, tada događaji dobivaju strahovito lice u snovima; tijelo, koje danju sputava misao i ponos, dolazi do svojih prava; smjela divna duša čovjekova leži mrtva kao kamen na dnu mora, a tijelom gospodari bestijalan strah i nerazumljiva panika žlvaca«.

Patnje *duše* zbog »prohtijeva« tela su posebno istaknut motiv drugog i trećeg dela *Ex Ponto*, posvećenih danima provedenim u progonstvu, posle tamničkog života. Zna se da »zemlja traži svoje«, i da »ima nešto što nas goni na taj strašni riziko da igramo«, ali strah od tela, koje vodi iz samoće u svet, jeste strah od poremećene ravnoteže, od sloma, od neumitne *poruge*. Izvesno je da prva Andrićeva beletristička proza, *Put Alije Đerzeleza*, — objavljena kao i *Nemiri* 1920, — pamti ovaj strah od iracionalne erotičnosti koja izvrgava poruzi: ponet svojom erotskom žudnjom, mitski i legendarni Alija Đerzelez postaje predmet tuđeg podsmeha. Kada se pojavio »na bijelu konju krvavih očiju«, jašući ravanlukom, »dočekalo ga je ćutanje, puno udivljenja i poštovanja. On je nosio slavu mnogih megdana i snagu koja ulijeva strah«; ali već »kad je sišao s konja; kao s nekog pijedestala, poče da se gubi strah i respekt«, da bi se potpuno izgubio u poruzi zbog njegova mahnitanja u koje će ga baciti erotska groznica. Taj »nesrećan, slavan i smiješan« *Alija Đerzelez* jeste *komično otelotvorenje tragedije u koju baca glad za ženom*, raspadanje jednoga mita i jedne legende, ali kroz raspadanje *ponosa* i *gordosti* duše, kroz poremećaj *ravnoteže* duše: on je komičan jer je *neuravnotežen*, njegova komična propast jeste propast ravnoteže ponosne i gorde duše, koju je on imao kao junak, u legendi: »Žene, vaše bijele ruke lome dušu moju kao hljeb« *(Ex Ponto;* to će biti jedan od osnovnih motiva kasnije Andrićeve pripovedačke proze). U doba *Ex Ponto* i *Nemiri* duša je *ravnoteža izvan sveta i izvan tela*, duša koje zbog toga ima tamo gde je odricanje, od sveta i od tela, gde je imperativ da se izađe »iz sebe«: »Duša koja je opet stigla svoju ravnotežu otvara sjećanje minulog dana i duša govori: / ... Zašto dragovoljno trpiš besmisleni teror prilika i stvari? Zašto si mir svoj vezao za tvrdu zemlju i krbke ljude? / Zašto ne pogledaš iznad zemlje i preko sebe? ... Zašto ne izđeš nikad iz sebe?« Ideal je duša »strpljiva u samoći i stalna u kolebanju strasti«, a imperativ je izaći »iz sebe«.

[46] To je *Prva proljetna pjesma (Vihor*, Zagreb, 15. ožujka 1914, god. I, br. 2):

»Oblaci nebom idu; radosti: kad procvatu brda strašnim sjajem njihova oružja, kad posiju plamene cvjetove po poljima, kad se začuje prva truba, kad se pojave prvi konjanici, umorni, prašni i poprskani pjenom, kao u staroj nekoj pjesmi, koju sam na pola zaboravio; o radosti!

Kad će doći kraljeve vojske?

rom u ruci),[47] u toj ćeliji preobratiće se u onoga koji može da napiše: »Jedna himera za koju je jedan čovjek život svoj dao diže se u red krunisanih istina. / Svi koji stradaju i umiru za svoje istine jedno su s Bogom i čovječanstvom, i baštinici su vječnosti koja postoji samo za one koji vjeruju i pate«, da bi zaključio: *»Svejedno je koja je vaša istina«.*[48] To je apsolutizovano načelo žrtve; cilj (»istina«) samo je funkcija stradanja: sama po sebi, ona je beznačajna. Bitno je u apsolutnosti (u bogu), koja je bitnost religijski iracionalna: racionalno je ne-bitno. Ovo racionalno nije samo u sistemskoj filosofiji hegelovskog tipa, kao filosofiji istorijske dijalektičke progresije: ono je i u svakom čovečanskom cilju u istoriji, u svakom smislu; to nije samo poricanje sistemske filosofije,[49] nego je to i poricanje »sistemske« istorije. U bogu, koji je bog stradanja, i koji se otkriva očajavanjem, nije samo svršetak misli nego i svršetak istorije: »Znam! Znam! Znam! / Znam da Bog na nas šalje strahote kad mu se ražali nad dušom našom i kad odluči da je izbavi«.[50] Prihvatiti samoću, kroz patnju ući u ćutanje želje i ćutanje jezika, to znači prihvatiti ovoga boga, otvoriti se njemu i biti (u njemu) kao on sâm, on, za koga će Andrić reći, kasnije, u *Nemirima,* da je »noć u kojoj leži sudbina naša kao stvar tiha i

Žene tkaju u tišini za njih darove, njih spominju dobri ljudi u molitvama, o njima pjevaju djevojke na prozorima i za njih raste cvijeće u malim vrtovima.

Čeka spremnih stotinu nježnosti.

Kad će doći kraljeve vojske?

Oblaci nebom plove, kao vojske; ja slutim dane velikih djela. Jutros sam vidio napupalu granu,

Kad će doći Kraljeve vojske?«

[47] Članak *A. G. Matoš (Vihor,* 1914, knj. I, br. 5) završio je Andrić rečenicom: »Budni su samo pjesnici i atentatori«. (Inače, ovaj tekst, — inspirisan *oduševljenjem* za Matoša — potpuno je matoševski i po svom stilu; otuda tu i svojevrstan susret Andrića i Miroslava Krleže, u jednoj sasvim »krležijanskoj« rečenici: »Mučno se živi u hrvatskoj noći«. Matoš je jemstvo ovog kratkog susreta).

[48] *Ex Ponto*

[49] »Ima izvjesnih mislilaca čija filosofija nije drugo do neki duševni komoditet, neko rimovanje misli. / U meni se buni istina i mrsko mi je to stiliziranje života duše, ta ljubav za red i to nasilno traženje simetričnosti. / O, ti blaženi mislioci, koji se opijaju harmonijom koje nema, oni u tok svih događaja unose neki red, celishodnost i smislenost, kao neurasteničan putnik melodije u lupanje željezničkih točkova« *(Ex Ponto).*

[50] *Nemiri* (u prvome delu: *Nemiri od vijeka).*

malena«, jer »On je *gluh* za sate koji izbijaju i cijepaju vrijeme na parčad, i On je slijep za dan i noć i sve promjene vremena. / On je kao miran sjaj i velika tišina u kojoj se čuje glas koji ga niječe. / On tako dobro ćuti da se već pomišlja da ga nema«. Odazvati se bogu, otvoriti se njemu, znači otvoriti se ovom ćutanju, približiti se bogu koji »tako dobro ćuti da se već pomišlja da ga nema«, *biti kao bog:* neprimetan, gotovo nepostojeć, i za druge (koji izazivaju samo strah i odbojnost), i za sebe samoga, za sopstveno »srce«. To znači odazvati se »duši«, koja je ovde pre svega sinonim mira, spokojstva, savršena uravnoteženost u ćutanju, ali utoliko više ukoliko je duša apsolutnog Ja, duša večnosti, a ne duša onoga što je *moje,* što je čovečansko Ja želje i govora, osećanja, ideja, smisla, neka *tišina,* u savršenoj bezličnosti, s onu stranu ma kakve predstave, i smirenost u toj tišini, savršeni mir savršene praznine, kao mir tamnog jezera u kome se ne ogleda ništa: ni jedna stvar i ni jedno biće.

Biti kao bog: ostati *netaknut* usred požara, ili kao Dante koji je prošao kroz pakao, »a da se njega nije ništa dotaklo«: *proći kao Dante kroz pakao,* to je ideal koji se već ovde, u Andriću, začinjao. Tu je prisutan već (tu se rodio) onaj *bitni* Andrić, okrenut nadličnosti i ćutanju,[51] onaj koji će, usred ljudskoga mnoštva kao usred mnoštva svojih junaka, moći da kaže ono isto što bi rekao njegov bog (da nešto može da govori): »I ja više nisam ja, nego bezimeni neki prostor preko kojega strelovito, na svetlosnoj traci bez kraja i početka, prelaze u vijornim povorkama ljudska lica, tako da se gubim u njima, *nem i bez lika,* kao u vejavici«.[52] »Jer sve je prelaz, most čiji se krajevi gube u beskonačnosti, a prema kom su svi zemni mostovi samo dečije igračke, bledi simboli. A sva je naša nada s one strane«.[53] Goja, koji će da formuliše Andrićev realizam: »Ja ne stvaram uopšte nikakve zaključke. Ali vidim činjenice«,[54] jeste neki paradoksalni Goja koji kao da je »čitao« Kjerkegora: ovaj realizam, kao težnja za činjenicom, bez zaključka, jeste svet u njegovoj totalnosti jer je svet bez izbora: odbijanje izbora odbijanjem ograničavajuće-ličnog; strah da se izgovori »Ja«, ta

[51] Na ovo je prvi ukazao Nikola Mirković u studiji *Ivo Andrić* (najpre objavljivanoj u *Srpskom književnom glasniku,* tokom 1938, a zatim posebno, u izdanju S. B. Cvijanovića).

[52] *Lica,* u knjizi *Staze lica predeli.*

[53] *Mostovi* (u istoj knjizi).

[54] *Razgovori sa Gojom*

»strašna reč« koja u svetu osuđuje na bezizgledni identitet, na lično (gde je lično, gde je identitet, tu je propast: *pretrajava* samo ono što je neidentifikovano),[55] ali strah uzdignut do želje za ovim apsolutnim Ja što govori činjenicama a ne izborom, što pokazuje a ne kazuje, što je lik (stvar) a ne reč koja je izdaja lika, stvari.[56] »Sve teži da se povrati u prvobitno stanje«: pogled će otkriti *bregove,* u daljini, i to *neumitno,* jer »bregovi zbacuju sa

[55] »Ja! — Teška reč, koja u očima onih pred kojima je kazana određuje naše mesto, kobno i nepromenljivo, često daleko ispred ili iza onog što mi o sebi znamo, izvan naše volje i iznad naših snaga. Strašna reč koja nas, jednom izgovorena, zauvek vezuje i poistovećuje sa svim onim što smo zamislili i rekli i sa čim nikad nismo ni pomišljali da se poistovetimo, a u stvari smo, u sebi, već odavno jedno« *(Prokleta avlija,* izd. *Matica srpska,* Novi Sad, 1954).

[56] »Strah me da u šarama na kamenu ne otkrijem *reč,* kao zmiju, da reljef ne progovori drukčije nego likovima. Jer, boja nas napušta, kontura izneverava, da, ali reč — laže.

U munjevitom skraćenju vidim istoriju ljudske težnje za izrazom. Vidim nevino mirno carstvo prvih likova, kad je za svaki lik bila potrebna naročita volja i nov napor, kad je svaki od ostvarenih likova kazivao samo ono što jeste i što želi da bude, neokaljan i nevezan bezbrojnim i varljivim asocijacijama koje su, docnije, istina, obogatile i ljudsko osećanje i mišljenje, ali su ih zato odveli na mučna i bezizlazna bespuća. I vidim odmah i početno lukavstvo čovekovo — lukavstvo čiji će on sâm biti prva i glavna žrtva — njegovu težnju da likove zarobi, potčini i uprosti, kao što je polako zarobljavao druge snage i pojave u prirodi, i da jednim ograničenim i utvrđenim brojem likova, kojima je lako vladati i prosto rukovati, izražava sve ostale pojave i sve svoje misli, želje i potrebe u vezi sa njima. Kratko: da likovi ne pokazuju, kao dotada, samo ono što su i što oni sami znače, nego da *kazuju.*

Tu je raskrsnica od koje počinje naše lutanje i muka duha. I ja mislim da u ovim naglim i dubokim reakcijama, koje se s vremena na vreme javljaju u nama prema pisanoj reči, živi, u osnovi, duboka ljudska težnja za izgubljenim rajem slobodnog gledanja i čistih bezimenih likova. Smisao i celishodnost odavno su zarobili te likove i potčinili ih našoj misli i našoj volji i odveli, zajedno sa njima, na ove puteve koji su duži i teži nego što su naša snaga i naše strpljenje.

Ovo je takav trenutak. Gledajući sa ovih obasjanih stepenica, čini mi se da postoji samo ona reč koja je ‚postala telo', jer su jedino za nju svedočili, udruženi, ljudski napor i logika materije, dok mi neovaplođena reč izgleda samo prazan i varljiv zvuk koji još nije uspeo da se otme okovima haosa što nas okružuje (. . .) ja se nevidljivo, u sebi, klanjam likovima« *(Likovi,* u knjizi *Staze lica predeli).*

[Međutim, čežnja za rečju koja je »postala telo«, ili za ovim »izgubljenim rajem slobodnog gledanja i čistih bezimenih likova«, jeste »reakcija« na jezik onoga koji je *osuđen da govori jer ga bez govora nema;* ako je u svojoj žudnji za ćutanjem Ivo Andrić stizao, na mahove, i do ovih doživljaja u kojima je vaskrsavao *ikonoborac* u njemu, ostavio je on iza sebe i stranice demistifikacije ovoga »raja« reči koje su postale telo, u fragmentima *O rečima, — Stvaranje,* 1973. XXVIII, 8: »A prošle noći desilo se pravo čudo. Reči su stale da se pretvaraju, jedna za drugom, u ljude, životinje i predmete oko mene, svaka u ono što je dotad označavala. Još do malopre tiše od senki i prolaznije od vetra, one su

sebe sve kao mrsku haljinu«.[57] Ali ovde, već uveliko u rođenju duha koji traži svoje božansko danteovstvo »činjenica« pakla (ili hladnog *pogleda* na pakao), i već u okretanju ovim bregovima što »zbacuju sve sa sebe«, sve je to samo ideal koji se, međutim, *razbija o još prisutno Ja* koje ne samo što ne govori posredstvom drugih, nego koje pokušava da progovori izvan toga sveta drugih (bića i stvari, »činjenica«), i koje čak kao da se protivi tom govoru. To je još uvek »ognjeno ja kao rana«, ono koje sanja da bude »izvan sebe« onako kako sanja da bude »iznad pobjeda«, da ne sudi i da ne izabira, ali koje to ne dostiže: Ja koje sanja

odjednom zastale, ovaplotile se i dobile težinu, obim i sve osobine živih bića i poznatih stvari, i rasporedile se po prostorijama oko mene. ‚Reč je postala telo'. Da, to se kaže lako, čak i zvuči lepo, ali niko ne može zamisliti kako to izgleda kad se stvarno desi. Odjednom sam postao bogat, i to onako kako nikad, ni u snu, nisam zamišljao ni želeo. Pretrpan bogatstvom. Trebalo je da imam svega, ali stvarno sve je imalo mene. Hiljaditi deo toga bio je dovoljan da me obori i pokopa, da prekine i uguši ovako slab i kratak dah kao što je moj«.]

[57] *Rzavski bregovi (Pripovetke,* knj. I, *Srpska književna zadruga,* knj. 179, Beograd, 1924; v. u knjizi *Žeđ, Sabrana dela,* VI). — Andrićeva prozna rečenica kao da pokušava da produži »život bregova *u zdravoj jednoličnosti«* koja je izraz *vraćanja prvobitnosti,* tu gde, po njegovom osećanju, »i vjetrovi i kiše i led i žega i grom i sve bezbrojne sile u zemlji i nagoni u ljudima, udruženi, brzo i bez prekida rade da povrate bregove u njihov nekadašnji mir i jednostavnost. Kao po planu i unutarnjem dubljem zakonu, *sve teži da se vrati u prvašnji oblik.* Bregovi zbacuju sa sebe sve kao mrsku haljinu«. — Sve je veliki *pokret vraćanja,* i to na svakoj ravni: od usamljenog Ja ka Ja u istoriji, i od istorije ka van-istorijskom (»bregovima«); ali takođe (i naporedo sa tim) od religijsko-poetske meditacije ka službi činjenicama i od »lične« misli ka misli kolektivnog iskustva, oličenog u legendama. (»Ali sam došao do jednog negativnog zaključka: da naša lična misao u svom naporu ne znači mnogo i da ne može ništa; i do drugog pozitivnog: da treba osluškivati legende, te tragove kolektivnih ljudskih nastojanja kroz stoleća, i iz toga odgonetnuti, koliko se može, smisao naše sudbine«. — *Razgovori sa Gojom.)* Uvek je to, i svuda, isti put »iz sebe«, »iznad sebe«, od govora ka ćutanju, ali put nezavršiv onako kako je nezavršiv govor ili kako je nezavršiva istorija, put *u* govoru i *u* istoriji. — Otuda i suštinska dvosmislenost najznačajnijih proznih stranica Iva Andrića, dvosmislenost bez koje Andrić nije Andrić (razrešiti ovu dvosmislenost znači »razrešiti« Andrića od Andrića): činjenice zabeležene ponekad krajnjom hroničarskom preciznošću zrače tamnom svetlošću van-istorijskog prostora u kojoj se rastaču, dok realistički rukopis, tražen u »ikonoboračkoj« vernosti stvarima, kao da se nezadrživo prožima neiscrpnom svetlošću metafizike njihovoga privida i prividnosti: reč kao da kazuje, pre svega, tišinu u koju sve odlazi, kao u nekakvo svoje »prvobitno stanje«. Otuda i slojevitost značenja ovakvih stranica kao i mogućnost protivurečnog njihovog tumačenja: klica ove protivurečnosti je u samoj ovoj prozi čije jezgro je *između* reči i ćutanja kao *između* istorije i ništavila: ni reč ni ćutanje, ni istorija ni ništavilo, nego ćutanje u reči i reč u ćutanju (istorija u ništavilu i ništavilo u istoriji).

ćutanje, ali koje još ne otkriva da je govor ćutanja govor »činjenica«, govor gordog ponosa stradalnika koji ćute kao Ja govoreći o »činjenicama«, u neprestanom, u nezavršivom naporu vraćanja »prvobitnom stanju« (vraćanja ka »bregovima« koji zbacuju sve sa sebe, kao mrske haljine), ili vraćanja od reči ka liku, od jezika reči, koje su izdaja lika, ka nemom jeziku slika (likova). Ovde se hoće ćutanje, ali se još ne zna njegov jezik koji će se, u iskustvu Andrićevom, iskazati kao jezik tražen u znaku nemih likova-činjenica ili jezik »klasičnosti«.[58] Ovde

[58] Za oblik pesme u prozi Andrić je kasnije pisao: »To je bio omiljen oblik pesničkog izražavanja u tom vremenu kad je sve previralo od smelih zamisli i nabujalih osećanja a niko nije imao vremena, znanja ni strpljenja da im traži pravi i trajniji izraz« (Andrić, u romanu *Gospođica*, izd. *Svjetlost*, Sarajevo, 1945; v. *Sabrana dela*, knj. III, str. 181—182). Međutim, u njegovom slučaju pesma u prozi nikako nije samo izraz ovih »nabujalih osećanja« i ovoga nemanja »vremena, znanja i strpljenja«, nego je forma kolebanja između neposrednog i posrednog govora, ali i između »osećajnog« govora i »danteovskog« mira, sačuvanog i u paklu.

To može da se nasluti i na navedenim stranicama romana *Gospođica*. Tu je on prikazao samog sebe, kao pesnika Budimirovića koji u društvu čita jednu pesmu u prozi (navodi te pesme, u romanu, odlomci su Andrićeve retoričke proze *Crveni listovi*): »Sa staklima na umornim očima, sa povijenim nosom i tankim, izbrijanim usnama, njegov oštri profil je imao *nečeg od inkvizitorske strogosti* koju njegov bolni osmejak nije ublažavao nego činio još tvrđim. Devojke su posmatrale njegove mršave i pravilne ruke, a on je ne gledajući nikoga čitao jednu od svojih pesama u prozi«. Ovome pogledu koji je Andrić, iz proteklog vremena, bacio na samoga sebe kakav je bio u epohi oko 1920, usleđuje i *kritika* poznog Andrića; tu kritiku dao je on kroz »gospođicu«, ali ona je nedvosmisleno u duhu Andrićevom: »Izgledalo joj je da ima nečeg žalosnog i *nepristojnog* u tome da čovek sedne tako nasred sobe i stane *glasno* i svečano da čita nešto što je smislio *u samoći, razgovarajući sam sa sobom*. To joj se činilo nerazumljivo i *pomalo stidno*«. — Ovaj Andrićev tekst treba *andrićevski* pažljivo pročitati: Andrić iz mladosti, pod svojim sopstvenim pogledom, ima nečega od *inkvizitorske* strogosti; *devojke* tog čoveka inkvizitorski strogog pažljivo posmatraju: one posmatraju pre svega njegove »mršave i pravilne ruke«: to su ruke koje odgovaraju inkvizitoru (vrhovnoj strogosti); ono što privlači »devojke«, to je upravo ono što je izvan njih, ono što se ne pruža ka njima i što je zato »mršavo« i strogo »pravilno«, — u suštini i psihološki govoreći, ono što je »klasično«, — *ono što se ne daje*, ono što ostaje »izvan« jer ostaje izvan nagona davanja: nešto što je ostalo u svom savršenom miru: savršeno »pravilno«, ali, u svojoj pravilnosti, i savršeno »mršavo«. »Klasičnost« je »pravilnost« i »mršavost« (krajnja, asketska svedenost) u njoj; ona je inkvizitorski stroga, ali ne samo prema drugima (čak, možda, ne pre svega prema njima), nego prema svom sopstvenom subjektu. *Snaga*, koja se tu traži, jeste snaga samosavlađivanja. »Klasičar« je onaj koji je sebe pregoreo: u svojoj samopregorelosti, on je »pravilan« (u vatri, u »zanosu« nema »pravilnosti«), i on je zato osuđen na »mršavost«: udes *jalovosti* samotnika jeste neizbežan u ovoj samopregarajućoj »klasičnosti«. Strogost »klasičnosti« jeste *asketizam* ili anti-Ja.

Andrić ne zna za ćutanje onako kako ne zna za jezik činjenica, kao za jezik pokazivanja (drugih i stvari), jedini jezik ćutanja za koji je on bio sposoban: on je tu Ja bez činjenica (likova), bez sveta, Ja koje je okrenuto protiv sebe, ali bez tehnike, bez oruđa,

Ono, međutim, što je *nedopustivo* (pa čak i žalosno i nepristojno), to je ovaj čovek čiji profil ima nečega od inkvizitorske strogosti (ali s »bolnim osmejkom« koji tu strogost *uveličava*, a ne umanjuje), a koji »sedne tako nasred sobe« i poče »glasno i *svečano*« da čita sve što je »smislio u samoći, razgovarajući sâm sa sobom«: to je protivurečno inkvizitorskoj strogosti. To je »žalosno i nedopustivo« za ma kog »inkvizitora«, a ne samo za »gospođicu« (ukoliko i ona u sebi ne nosi nešto »inkvizitorsko«?). Međutim, čovek, kad god piše (a ne samo kada objavljuje ono što piše) na neki način glasno čita *drugima:* ti »drugi« su prisutni i kada ih *fizički* nema: oni su *dati samim jezikom*, samom činjenicom govora. Pogotovo su oni dati govorom kakav je govor *Ex Ponto:* neprestano u prvom licu jedinine i, što je još bitnije, *o tom* prvom licu. Andrić, u *Ex Ponto* (onaj koga će kasnije da sudi, *i osudi*, ovaj pozni Andrić), jeste Ja koje je u samoći objekt za sebe samog, ali samim tim i za drugog. To je Andrić koji izaziva radoznalost one vrste koju izazivaju tuđa pisma i dnevnici, i to tim više što je *fragmentaran*, »nedovršen«: njegova fragmentarnost u *Ex Ponto* jeste ono što najviše privlači: to je provokacija za čitaoca da ga »završi«, da prodre do njegove »celine«, da ga »konstruiše« (da ga izvuče u potpunosti iz senke njegove samoće). To je, uostalom, i presudno odredilo odnos kritike, prema *Ex Ponto:* Andrić se, u ovim beleškama i poetskoj prozi, učinio kao ». . . onaj koji piše samo za sebe, a ne vidi pred sobom, pri pisanju, čitalačku publiku« (Vladimir Babić, u listu *Demokratija*, 1921, III, 464); u njegovoj knjizi *Ex Ponto* »iskrenost je (. . .) prosto fenomenalna . . . Andrić je pisao *Ex Ponto* za sebe, i kad je bio ostavljen sam sebi« (A. B., *Epoha*, Beograd, 1921, god. IV, br. 664), ali upravo zbog toga on nije »literata« nego nekakav *čovek-pesnik* (knjiga *Ex Ponto* »ne spada u ‚literaturu', ona je produkt čovjeka-pjesnika«, — H(aler) (Albert), *Jedna iskrena knjiga; Rad*, Dubrovnik, 1920, II, 58), on je jedna ogoljena *duša*, a »o stvarima se duše ne može govoriti suho; u ovoj je knjizi toliko povezan život s poezijom (kako su ih prije uporno dijelili!) da se o njoj ne može pisati samo literarna kritika, tu se ne može govoriti o poeziji, da se ne govori o čovjeku i da se *podugo i divno* ne zabavi njim samim« (Vladimir V. Janković, u prikazu *Ex Ponto*, *Hrvatska riječ*, 1918, III, 246).

Za istoriju književno-kritičke misli, ovakvo pisanje je bez većeg značaja; ali za moralnu i duhovnu istoriju Andrićevu ono je moralo biti značajno: taj Andrić, kojim je »divno« baviti se zato što nije samo pisac nego »duša« (ona što ne misli na druge, u samoći, nego razgovara sama sa sobom), njemu samom morao je, već tada, da se učini kao »celom svetu na vidiku, kao na sramnom stubu« *(Prokleta avlija):* njegova želja za spaljivanjem sopstvenog Ja kao »ognjene rane«, za potpunim povlačenjem u senku, izvrgla se ovde u *javno prikazivanje svog Ja*, čak u njegovu literarnu hipertrofiju. Bog se nije odazvao njegovoj molbi da spali sve njegovo u njemu; ali zato se tome pokušavao da odazove sâm Andrić: tu negde radao se već onaj duh »inkvizitorske strogosti«, duh snage koja je u samosavlađivanju. Tu negde počelo je suđenje »lirskom« Andriću. (Pred tim neumoljivim sudijom uzaludno je, čak i detinjasto, pozivati se na fragment iz *Ex Ponto:* »Mali bijeli papirić, koji čeka spreman na stolu izazove nas tako često da na njemu

Ja koje bi da ućuti sebe, ali koje *nema čime* to da učini. Ja bez stvari i bez drugih bića u kojima je jedino mogućno (u Andrićevom slučaju) njegovo ćutanje, i zato Ja koje *kazuje*, i to tim upadljivije i tim *glasnije* što je bez stvarnosti stvari i drugih: »Čini mi se da mi se nešto ogromno uvalilo u usta i svaki čas se

označimo put svojih misli i lijet svojih osjećaja. — *Potomstvo ne smije o tom ništa znati.* / Kakav je svijet besposlen i zagrižljiv još bi iz tog izvodio zaključke u pitanju psihologije umjetničkog stvaranja. Svakako bi čitajući kako nas boli duša ili kako smo izgubili nadu, mislio na bijeli papirić. Nego to je neuljudno. / Zar nije mnogo da se pjesnici udostoje pripovjedati o tom kako ih boli duša ili kako su izgubili nadu«.) I tu negde postavljao se problem: kako govoriti (ako već mora da se govori, ako je već tu »mali bijeli papirić«) a ćutati kao Ja? *Kako govoriti a ne biti celom svetu na vidiku, — kao na sramnom stubu?*

To je osnovni duševni Andrićev problem; Andrić, »klasični« pisac, jeste pokušaj rešenja tog problema. *Motiv stida* od »ličnog« govora, koji će se razviti do mitologije (i poetike) ćutanja, jeste centralni njegov motiv. Njegovu nadlično-realističku prozu nije gradilo samo strpljenje, znanje i vreme, nego pre svega potreba za kroćenjem sopstvene osećajnosti, *izuzetno naglašena potreba za samo-objektivacijom*. Andrić je *čovek dela*, čovek velike arhitekture (uprkos tome što su njegove velike celine ostale *zbir*, često čak *upadljivo* mehanički, — kao u romanu *Na Drini ćuprija*, — niza fragmenata-pripovedaka), onaj koji se ugrađuje u delo samo-prećutkivanjem, koji se *objektivira* u njega: ispod literarnih razloga, ispod literarne koncepcije njegove, ostaje kao sudbonosni činilac upravo ova potreba za objektivacijom, koja se razvila iz mitologije ćutanja, začete između četiri zida zatvorske ćelije, i *utvrđene*, zauvek, po objavljivanju *Ex Ponto* (i ovakvih reakcija kritike na ovu knjižicu).

U romanu *Gospođica*, kao suprotnost Budimiroviću, u istoj sceni (i to u *uvodnim* rečenicama te scene), opisan je *Stiković*, takođe Bosanac. Taj Stiković se javlja i u romanu *Na Drini ćuprija* (u poglavlju XIX); za njega Andrić očito nema posebne simpatije: on je »sujetan, osetljiv, nezadovoljan«; ali (u romanu *Gospođica*), »on je pričao o svom tamnovanju u Aradu. Vrlo vešto je slikao grube i žalosne prizore, ali nekako iz daljine i sa visoka, tako da je kod slušalaca ostavljao utisak da je on sve to prošao *kao Dante pakao*, a da se njega nije ništa dotaklo.(. . .) Uzalud su ga domaćice molile da pročita neku od svojih pesama. On je to učtivo odbijao sa gordim i snishodljivim osmejkom koji je dolazio sa nekih visina, *iznad* svih pesama i svih čitanja«. Andrić, onaj najbitniji, pozni *(najpozniji)* Andrić jeste Stiković, »iznad svih pesama i svih čitanja«, antiteza Budimiroviću: onaj koji će, »vrlo vešto«, u majstorstvu prvorazrednom, da opiše više nego »grub i žalostan prizor« (do u poslednju pojedinost): nabijanje na kolac seljaka Radisava, u *Na Drini ćuprija;* onaj koji je uspeo (više no u ma kojoj drugoj prilici?) da se uzdigne nad sobom, da se savlada, da se gotovo poništi: prizor mučenja seljaka Radisava pretpostavlja *asketizam* samog Andrića: asketizam kao sposobnost samosavlađivanja, kao sposobnost da se, bez sopstvene reakcije, prođe kroz pakao: da se bude Dante, da se govori *preko* ličnog, ćutanjem ličnog. »Klasičnost« ovoga realizma jeste izraz ali i tehnika asketizma: Andrić koji opisuje scenu nabijanja na kolac seljaka Radisava ne pripada samo istorijskoj svesti: on pripada i istoriji one svesti koja pamti Andrića (Budimirovića iz *Gospođice)* kako govori lično »celom svetu na vidiku, kao na sramnom

uvjeravam da li mogu stisnuti zube«:[59] nigde reč nije tako glasna, i tako primetna i, čak, tako samodovoljna, kao reč usamljenoga Ja: što je veće odsustvo drugih (i stvari), to je veće prisustvo reči, njihov *blesak*, pa čak i »stiliziranje života duše (. . .) ljubav za rad i (. . .) nasilno traženje simetričnosti«. Reč Iva Andrića, na najvećem broju stranica *Ex Ponta* i *Nemira*, jeste reč usamljenika: *reč bez stvari*, glasna reč (iako je neprestano šaputana) kao jedina stvarnost koja je ostavljena ovom čoveku (njemu, koji je ostao zatočenik *i posle* tamnice), tom Ja bez sveta, reč čija rečenica jeste jedina mogućna stvarnost, i koja zato kao da osuđuje na »stiliziranje života duše«: onaj koji nema nikoga i ništa ima reč, ali je i iman rečju; on ne može da se oslobodi nasilja reči, ma koliko odbijao »ljubav za red«, i ma koliko doživljavao, neprestano, nedokučivost istine, kao nemogućnost celine, kao prokletstvo fragmentarnosti. Između osnovnoga duha Andrićevoga, u *Ex Ponto* (ali i u *Nemirima),* i njegovoga govora vlada protivurečje: to je protivurečje između nedokučivosti koja, kroz stradanje, poziva na ćutanje, na prezir govora, i njegovoga pisanja koje je upravo »ljubav za red«, pa i »nasilno traženje simetričnosti«; udes beline (ćutanja) zadržan je isključivo na ravni kompozicije *Ex Ponto* (u knjizi *Nemiri* je već drugačije: ona je organizovana, nju već piše duh organizacije), na makro-planu: to su fragmenti, u stilu kjerkegorske, — ali i paskalovske pa i ničeovske, — aforističke literature, koji nisu poređani po nekome »sistemu« i koji, najčešće osnovnim stavom međusobno protivurečni, protivureče tom sistemu: fragment očajanja sme-

stubu«: Andrić koji gleda, ne trenuvši okom, s mirom Dantea usred pakla, kako nabijaju seljaka Radisava na kolac, jeste i ovaj Andrić koji neće da bude »na sramnom stubu«: osećajnošću obnažen, svakome »na vidiku«, *nezaštićen i slab*. To je velika *provokacija snage*, ona koja se rađala još u epohi njegove *melanholije*, koja je bila *data* tom melanholijom, kao njena unutrašnja sušta protivnost (uostalom, ona koja ga je, možda, još u mladosti upućivala Strindbergu: u predgovoru *Ex Ponto*, pisao je Niko Bartulović kako je »zanimljivo (. . .) takođe, da on, — Andrić, — koji tako duboko oseća svoju ulogu spuža koji se bode, voli i surovog, drastičnog giganta Strindberga, koji baš uživa u tome, da gleda spuževe u trnjaku kako se grče«).

Kao da je »Dante u paklu« budućnost melanholika; i kao da je »inkvizitorska strogost« neumitna budućnost onih kojima je surovo bilo suđeno na samom njihovom početku: »inkvizitorska strogost« je budućnost onih koji izađu iz tamnice *(ako* iz nje izađu): u tamnicu se ulazi kao ustreptali »liričar« kome svi sude, a iz nje izlazi *(ako* se uopšte izađe) kao inkvizitor svoga sopstvenog lirizma: tamnica je škola pregaranja sebe, škola »asketizma«.

[59] *Ex Ponto*

njuje se s fragmentom nade, fragment samilosti za čovečanstvo sa fragmentom želje za bekstvom od njega. Ali, ako nema »ljubavi za red« u celini knjige, na ovom makro-planu kompozicije, u igri protivurečnih fragmenata, »ljubav za red« trijumfuje u svakome fragmentu kao celini za sebe. Pri tom, struktura fragmenata je više-manje ista i veoma vidljiva, čak *napadna* (ona biva poremećena samo tamo gde ovo Ja iz usamljenosti pokuša da izađe u svet: gde su kratki prozni »zapisi« Andrićevi, — u časovima njegove »socijalizacije«), i to zbog toga što je veoma siromašna; to je model koji se neprestano ponavlja: utvrđivanje jednog osećanja ili stanja duha (prvi pasusi, najčešće u kratkim rečenicama), pokušaj njegovoga uvođenja u sistem iskustva (sledeći pasusi), s izrazitom tendencijom širenja rečenice, — od dnevničke fiksacije prelazi se na uopštavajuće iskustvo što kao da izvodi iz vremena i izaziva sugestiju smirenja ovim širenjem rečenica, s naglašenom težnjom ka poenti i gotovo u stalnom naporu *poetizacije* koja zavodi u narcistički sentimentalizam. Nigde toliko očajavanja, u ovo doba, i nigde toliko stilizacije. Ta stilizacija, to uporno traženje poetičnosti po svaku cenu, ovde je nedvosmisleni narcizam, ali narcizam iznuđen ovom usamljenošću, kada je drugi mogućan jedino kao sopstveno Ja, i kada potreba za drugim okreće tome Ja, ma koliko ono težilo svome samouništenju (samospaljivanju). Zatvorenik je narcis; zatvorenička ćelija pretvara se ovde u ćeliju očajničkog narcizma: ako je na početku (u 1914) strah ovoga Ja da samoga sebe vidi u krčagu vode, i ako se, u žudnji za smirenjem kroz prihvatanje sopstvene patnje (kao stradanja toga Ja), žudi za očišćenjem od tog Ja, ono je neumitno onako kako je neumitno prisustvo drugih i kako je neumitan govor. »Razgovor s dušom«, koja je ćutanje, *izvrgava se* tako u narcističke samopoetizacije: Ja između četiri zida je *drugi* za samo sebe, svoj sopstveni objekt, ali Ja čiji jezik je jezik »poetičnosti« jer nije stvarni jezik stvarnog opštenja sa stvarnim drugim, jezik bez drugih bića i stvari, poetičan jezik usamljenika, osuđenog na *porok stilizacije*, na verbalni estetizam koji se nije hteo, i koga i stvarni svet i stvarno (najprisnije) iskustvo odbija, ali koji se nameće ovom stvarnošću reči *kao jedinom* stvarnošću.

Jedino što tu ostaje, osim ovih reči, u »razgovorima sa dušom«, to je telo, ali telo od koga se Andrić u ovo doba užasava onako kako se užasava od sveta: njegovo telo pripada svetu, željom kojom vodi u svet, nezaustavljivim pulsiranjem krvi: telo je zov drugih, želja za izlaskom iz samoće (u kojoj je strpljiva

duša, ona koja je jedino u odricanju). Telo Iva Andrića, u ovo doba, to je *telo sveta*, najviši izraz prisustva sveta u njemu samom, *telo kao svet*, ali utoliko neumitnije što je bezizlaznija samoća: što je dublje poricanje svakog dokučivog smisla u poretku kosmičkom i u prostoru istorije; tamo gde je samoća (gde nema »sistema« istorije i sistema »filosofije«) ima tela više nego igde: telo koje tu izrasta, kao noć usred noći, jeste iracionalnost oslobođenja svake racionalnosti. Tu je nezadrživa plima iracionalne materijalnosti, — od jednoga do drugog ispaštanja i proklinjanja, — ili plima »unutrašnjosti«, nekakvo *bujanje* života, prodor slepog, organskog sveta, u nezavršivom množenju, u svest užasnutu talasima tog prodora. Uzaludni su tu pokušaji usaglašavanja sa tim slepim bujanjem materijalnosti, oslobođene od svake iluzije o njenoj svrsi i njenom smislu, a još uzaludniji je očajnički napor da se u tome vidi izraz nezavršive slave života: prognan iz sveta drugih i iz istorije, *iz smisla*, u totalnu samoću, čovek je prognan u materijalnost oslobođenu od smisla, tamo gde je *taedium vitae* fatalnost.[60] Svakako, Kjerke-

[60] Prikazujući *Ex Ponto*, Crnjanski je pisao: »Bol života, nikako *taedium vitae*«; njemu se Andrić priviđao onako kako se u ovo doba sâm priviđao sebi: »On mi se čini od one vrste, koja se ne brine o tom, kome govori, no govori sa dubokom verom, da negde ima duše koje su vezane za njih, i kojima su oni obvezani, kao krstonoše Hristovom grobu, preko gora i mora, ma da ga nikad ne sagledaše. Ja bi ih nazvao aeteriste jer su im glavne osobine ljubav oblaka, vidika, uspomena i zvezda. (...) Oni su kao vetar, bez zakona, bez puta, i beskrajno verni samim sebi. Fanatici bola, putovanja i nade u daljinu«.

Međutim, i u samoj osnovi tog »aeterizma« u stilu Crnjanskog je taedium vitae: jezgro ovoga novoromantičarskog »preko gora i mora«, ove »nade u daljinu«, ljubavi za vetar, je odvratnost prema onome što konkretno jeste, pa i odvratnost života. Eterizam je pokušaj transcendiranja taedium vitae, putem apstrahovanja svega postojećeg: to je poetizacija u čijoj suštini je duboka odvratnost: sjaj tamnog, nematerijalnost totalno materijalnog, lakoća apsolutnog osećanja težine, oblaci i vetar kao »smisao« totalne obesmišljenosti sveta i čoveka: *estetizam nađen u gađenju*. U Andrićevom *bitnom* iskustvu nema ovog eterizma: kada se na mahove javi, on je odjek njegovoga simbolističkog impresionizma pre 1914. ili neka vrsta motiva, nade objavljene za trenutak, ali osuđene da se veoma brzo izgubi u grču religijski stilizovanog samoposmatranja. U tom iskustvu je bitno osećanje samoće, i to potpune: i u odnosu na svet drugih, i u odnosu *na smisao* tog sveta: u odnosu na istoriju. Andrić u *Ex Ponto* jeste čovek bez drugih, ali i bez istorije, čovek prognan iz istorije u religiju, iz smisla čovečanskog sveta u tamni smisao boga. Ali zbog toga on i jeste prognan u materijalnost i gađenje od nje koje će se razviti do užasavanja u kome je nemogućan ma kakav estetizam, pa i ovaj »eteristički«: u *Ex Ponto* toga gađenja još nema; ali u knjizi *Nemiri*, koja uistinu čini jedinstvo sa fragmentima *Ex Ponto*, produžavanje njihovoga duha, čak njihovu duboku, neumitnu konsekven-

gor nije bio neizbežan za ovo užasavanje od tela;[61] ali to užasavanje od tela kao od slepe prvobitnosti, uronjene u materijalnost, gotovo bez oblika, amorfnu, krvavu i sluzavu, neumitno je u ovoj *kjerkegorovskoj* egzistenciji: to je neumitnost stvarnosti egzistencijalizma, koji, i kada je religijski, mora neprestano da prolazi kroz ovaj »martirij bez nadzemaljske utehe«, kroz ovu »tragediju čulnosti«, u kojoj nema gordosti, jer nema smisla (jer je materija s onu stranu gordosti), pa je zato uzalud sanjati »Gordo ćutanje ploti koja strada bez nade i iluzije«:[62] tu je sve očajanje i *teskoba* (reč *teskoba* Andrić takođe ispisuje) iz kojih će se, ovim onemogućenim smislom, jedino roditi bog. Tamni svet *ljigave* prvobitnosti je fatalnost onoga koji je »napušten od ljudi« onako kako je napušten od smisla. (Gde ima smisla nema napuštenosti od ljudi.) To je *svet prvobitnosti koja se vraća u slomu smisla,* u slomu istorije. Andrić je iskusio to vraćanje prvobitnosti. U *Ex Ponto,* u jednome od nedvosmisleno najizvornijih trenutaka (koji dokazuju *izvornost* egzistencijalističke prakse njegove u ovo doba), to je *prvi period* otkrića ove prvobitnosti, spuštanjem od istorije ka »donjem« svetu, od čovečanski smislenog ka materijalno-vansmislenom, i zbog toga je to još svet *izvan njega,* a ne u njemu samom, svet s kojim on pokušava da se pomiri i u kome, čak, nastoji da vidi oličenje veličine života, živu simboliku »večnosti«: »Kad rukom razgrnem mokru travu ugledam na dnu, vlažnom i rosnom, bezbroj bubičica, gusenica i pužića; kad podignem kamen razbjegne se ispod njega čitav jedan svijet stonoga, crvi i ličinkâ. Isprva sam osjećao *strah i odvratnost* prema tom tamnom svijetu ljigavih životinjica, koji živi *u mraku i vlazi,* ali se sada, ostavljen od ljudi, sve više sprijateljujem s njime. / Krijepi me misao da je sva zemlja *nastanjena* i puna oblika, bića i životnih klica, da je život jači i istrajniji od smrti, krijepi me i bar na čas utažuje moju silnu žeđu vječnosti«. Međutim, »strah i odvratnost« ne mogu se tu utopiti u utehu mišlju o *nastanjenosti* sveta i njegovoj

ciju (sve vidljivijim okretanjem prozi), ovo gađenje i užasavanje od sopstvene materijalnosti probilo je neodoljivom snagom. Tu je nemogućna ma kakva poetizacija, a najmanje »eteristička«: fragmenti ovoga gađenja, u knjižici *Nemiri,* van svake sumnje su životno najizvorniji i literarno najznačajniji.

[61] »I bez utjecaja Kirkegardova, Andrić je već u svojim predratnim pjesmama proklinjao tijelo« (B. Lívadić, *Knjige Iva Andrića; Nova Evropa,* 1921, II, 3).

[62] *Goja*

večnosti: »u mraku i vlazi«, izvan smisla, u ovoj »prvobitnosti« kao istini »unutrašnjosti« koja je ovde kao u nekoj plimi bez oseke, *nastanjenost (postojanje) je ono što umara,* a večnost bez smisla jeste slepo, bezizgledno (umarajuće i uništavajuće) *trajanje:* »U noći. Umara me misao o *postojanju tolikih bića* i svijetova u mraku. — Tako dugo *traje* sve! I svijetu se otvaraju uvijek novi dani *kao rane.* / Meni od svega što sam vidio plamte oči. *Velik* svijet. Velik teret i umor. Duboka noć. A čovjek sam«.[63] To nije nađeno u Kjerkegorovim knjigama; to je nađeno u kjerkegorovskoj egzistenciji. Motivi, koji se tu javljaju, tipično su egzistencijalistički: užasavanje od nastanjenosti, od trajanja, umor u osećanju izgubljenosti u nekoj *veličini* (»Velik svijet«), koja je utoliko veća ukoliko je dublja noć. Totalna osamljenost, ali ne više samo u odnosu na druge, nego i u odnosu na sopstveno Ja, koje je, bez drugih, osuđeno na ovo vraćanje prvobitnosti. Sve lično postoji tu samo zato da bi se raspadalo, ili da bi se otkrivalo kao iluzija usred ove *invazije,* užasavajućeg, nezadrživog, besmislenog bujanja: »Svi oblici u životu piju vrijeme kao mlijeko. *Sve raste i buja: pogušit ćemo se,* savit će se ova planeta kao tanka grana pod teretom, gdje ćemo naći mjesta? Stanovat ćemo u praznim kućama izginulih puževa. Izjest ćemo školjke što se kriju u kamenu, prebit ćemo bodljikava krsta morskim ježevima, kad je mjesec, i pojest ćemo im ikru s okusom mora«.[64] Taj strah od bujanja, od oblika koji »životu piju vrijeme kao mlijeko«, — strah od gušenja, — jeste jedina prava priroda, jedina prava prvobitnost: ne ona »panteistička«, iz iste knjižice, najmanje ona *bregova,* kao nekakva natčovečanska priroda; ako su bregovi ugledani na vidicima, u svojoj neuništivoj čistoti, u svojoj vernosti sebi samima (bregovi koji »otresaju« sa sebe istoriju, i vraćaju se svojoj »prvobitnosti«), njih je potražilo oko koje je (užasavajući se) videlo ovu pravu prirodu, ovu vanistorijsku prvobitnost, ovu »unutrašnjost svih stvari«: »Jedno veče sam vidio unutrašnjost svih stvari. Krvavo naličje života mi se ukazalo golo i grozno u strahovitom trepetu korjenja, živaca, mišića i damara. / Vidio sam jednolično stezanje srca u kome vlada vječni mrak i obljeveno je svake sekunde krvlju, vidio sam rad moždana, jezovit i slijep, i jedva primjetno sijanje ganglija, strahotu organizma koji stari i slabi *i plođenje ne manje teško i*

[63] *Nemiri* (kurziv R. K.).

[64] *Nemiri*

jezovito od umiranja«.[65] Ako se nije htelo Ja, ako se religijski sanjalo spasenje spaljivanjem tog Ja i svega *moga*, evo kako se tu, u časovima ovoga jedino mogućnog povratka prvobitnosti, kao samoj *fiziologiji* koja se otkriva sa užasom, to Ja neželjeno vraća: njega vraća isti strah koji je i vodio pokušaju udaljavanja od njega, pravcem ka tamnoj i ljigavoj, amorfnoj prvobitnosti, ka srcu neprestano oblivenom krvlju, ka užasavanju od plođenja ništa manjem od užasavanja pred smrću (ako ne i većem).[66] Ako je Ja bilo izvor straha (izvor žudnje za bezličnošću, za prvobitnoš-

[65] Takođe u knjizi *Nemiri*. — Prvobitnost je ovo »golo i grozno«, »krvavo naličje«: »unutrašnjost svih stvari« kojoj se okreće čovek poraza. Ako bog drži dlan »na temenu poraženih«, taj dlan gura u samoću, sve do ove »unutrašnjosti svih stvari«, do te *unutrašnje* prirode. Pogled upravljen, u stilu panteističkom, prirodi bregova, jeste ovde pogled svesti koja se užasnula od ove prirode »krvavog naličja«. (To je, uostalom, istaknuto i samom kompozicijom knjige *Nemiri:* bregovi se ukazuju u poslednjem, trećem njenom delu.) Milan Bogdanović, u svom prikazu knjige *Nemiri (Svetski pregled,* 1921, I, 2), pisao je da su »Bog i priroda nerazgovetni jedno od drugog«, ukazujući na »pesnički panteizam« Andrićev, ali ne i na stranice posvećene ovom užasavanju od čovečanske prirode. (Inače, po Milanu Bogdanoviću iz ovoga vremena, »moderna filozofija, pošto je osetila svu naivnu ništavnost materijalističke koncepcije, ponovo je postavila problem Boga. Daleko od svake dogme, i izvan svih religija, g. Ivo Andrić u čitavom jednom delu svoje nove knjige, izjašnjava tu jezovitu preokupaciju savremenosti«; ovo otkrovenje »naivne ništavnosti materijalističke koncepcije«, — odnosno vraćanje »problemu boga«, — jeste, kao i poezija Iva Andrića, »izraz ovog našeg pokolebanog pokolenja«: »Jedan rat, jezovit kao mora, krvav do neba, i još neugašen, jer pod pepelom negde tinja ugarak koji za malo može da plane; i teške, stihijske revolucije, koje za sreću nekih dalekih pokolenja, kao za golu utehu! muče i na točku kidaju današnje čovečanstvo — poljuljali su nas u svesti i savesti, i pomračili nam do juče kao vedri dan svetle horizonte«, — u istom prikazu knjige *Nemiri*.)

[66] U tom užasu od fiziologije, kao u nekakvom mračnom moru, iščezava zauvek mogućnost da se dosegne Vitmenov ideal: »Govoriti u literaturi savršenošću i bezbrižnošću životinje i nedužnim osećanjem stabala i trave, znači neokaljani trijumf umjetnosti«. Za Andrića, usred ovih njegovih užasavanja od tela, i sapetog tegobom i brigom, osuđenog na govor u kome je neposrednost totalno isključena, Vitmen se konačno pretvara u neku vrstu bolne utopije. Otuda će on, koji je Vitmena prevodio za *Bosansku vilu*, još pre 1914 (u isto vreme kada i Borivoje Jevtić), i koji se još tada divio njegovom slobodnom stihu, i u vreme svoje najdublje religijske brige koja ga je zauvek odvojila od »nedužnog osećanja stabala i trave«, da se divi Vitmenu: o stogodišnjici Vitmenovoj, on je (u *Književnom Jugu*, 1919, 2—3), isticao ovaj Vitmenov ideal: »govoriti sebe, kao neponovljivu jedinku, izgovarati reč Demokratija, reč En-Masse, čak *pevati Fiziologiju od glave do pete*, život neiscrpan strastima, pulsom i snagom, radostan, stvoren za slobodne akcije: *‚Modernog čoveka ja pevam'*«. Pozivajući se na Emersona i Tenisona, Andrić tu kaže: »... za nas je *lek i radost* ova poezija, koja kao onaj čudotvorni japanski izvor, hoće da povrati čovečanstvu *veselje*

ću), evo kako njemu vraća strah od prvobitnosti, *Ja venčano zauvek sa strahom* i Ja antitetički venčano sa prvobitnošću, Ja

mladih godina; to je krepki miris tuđine; tu stojimo van sebe i van naše mračne tuge slavenske. (...) Sâm se nazivao *Walt Whitman, Kosmos*, pa ostavimo mu to tamno ime, puno značenja, i pustimo ga neka, kako je sam pevao, slobodno, saučestan, uviđavan, radosno korača svetom sa svojim bezbrojnim pesmama«. Taj *Vitmen-Kosmos*, pesnik »Fiziologije od glave do pete« i pesnik »veselja mladih godina«, koga je Andrić video kako »radosno korača«, odlazio je, u stvari, zauvek od Andrića. U tamnici umire Vitmen onako kako umire »neposrednost i bezbrižnost životinje«; u njoj se rađa strah od sopstvenog tela kao od same noći: »Danju dok sunce vlada, bore se u meni zahtjevi tijela sa istinama i zavjetima duše; i duša je uvijek pobjednica, jer pod ćutanjem krije vrisak i u odricanju utapa želje i strahove. (...) Ali noću, u snovima, kad usne bolna, ali jaka svijest dana i moje usamljene ličnosti i kad ležim bespomoćno izložen noći i njenim tajnim silama, tada događaji dobivaju strahovito lice u snovima; tijelo, koje danju sputavaju misao i ponos, dolazi do svojih prava; smjela divna duša čovjekova leži mrtva kao kamen na dnu mora, a tijelom gospodari bestijalan strah i nerazumljiva panika živaca« *(Ex Ponto)*.

To je strah od krvi koja *kruži* usred *zaustavljenog* vremena: između četiri zida ćelije nema pokreta, ali krv ne prestaje da kruži. To kruženje krvi doživljava se kao strujanje samog Kosmosa, kao njegova negdašnja *svetlost* koja se sada pretvara u uništavajuću tamu, u »panici živaca«. Postoji pokušaj izmirenja sa ovom krvlju, kao sa Kosmosom: pokušaj izmirenja sopstvene molitve sa krvlju; to su stihovi, napisani u zatvoru u Mariboru *(Ritmi bez sjaja*, sa naznakom: *»Maribor«*, bez datuma; *Omladina, List za zabavu i pouku srednjoškolske mladeži*, Zagreb, 1. rujna 1919, III, 1):

— Koje su tvoje molitve, dječače?
A ja sam ležao nijem i bez pokreta, ko onaj koji očekuje
Posljednji udarac
I nijema bjehu moja usta s pečatom zaboravljenih molitava.
Gdje je ruka, koja me slama i drži krte konce moga života? Ne,
Nema ruke, koja me bije! Nema grijeha ni oproštenja!
Svijetlo kosmosa ja sam pio, tama
Kosmosa sad me slama.
Kosmos! — to je vreli glas tijela moga,
To krv moja šiba i šumi i struji.
O! To su molitve, to je polumračni smisao:
Krv moja moli
Molitvama, koje su kao jutarnje magle,
Kad se dižu bijele i nijeme put bezimenog, velikog neba,
Neznano!
Tvoja je ruka na meni i Tebe moli krv moja koja kruži;
U polutami ćelije moje, i beznađežnosti života ovog,
Ali kruži!
U bolu i sramu dana mojih,
Ali kruži!
U vapaju i kršenju prsta i čiljenju iz dana u dan,
Ali kruži!

kao Andrićeva »ognjena rana« (ili, u isto ovo doba, kao Ujevićevo »mrsko Ja«), Ja koje se otkriva upravo u času kada se otkriva bezličnost *u sebi,* ili kad subjekt otkriva kako se *na njemu* samom izvršavaju »zakon i mjera koja vrijedi za sve«: »Gorim na suncu. Teško je gledati kako se *na meni* ispunja zakon i mjera koja vrijedi za sve. / I zašto mi je onda u sjenovitoj crkvi objavljeno, da sam zvan za viša djela?«[67]

Ovo gorko (i razočarano) »zašto mi je obećano« jeste u stvari dozivanje »sjenovite crkve« u kojoj obećanje »viših djela«, međutim, nije ništa drugo nego obećanje spasenja od zakona »koji vrijedi za sve« (obećanje da će se biti »viši«, *iznad* zakona koji za njih vrede), što nije samo u bezizlaznoj protivurečnosti sa željom, iz *Ex Ponto,* ali i iz knjige *Nemiri,* da se bude »dijelak čovječanstva«, da se ponese njegov krst, nego je i unutrašnje protivurečje samoga ovog »obećanja«: uistinu, »ta religioznost obogaćuje možda čuvstveni život, ali ona pritišće njegov (Andrićev) duhovni život«,[68] ali »čuvstvenost« koja se ovde rađa jeste isključivo čuvstvenost »krvavog naličja života«, onoga »jedva primjetnog sijanja ganglija«. Andrić, međutim, odbijao je tu »čuvstvenost«: njegovi *bregovi,* kojima će se završiti i knjiga *Nemiri* i njegov prvi, pesnički, period, jesu »forme« tog odbijanja: pospoljašnjenje (eksteriorizacija) ove suštastvene »prvobitnosti«, — izraz panteizma, svakako, ali kao prerušena »sjenovita

(Sličan pokušaj izmirenja sa sopstvenom krvlju, ali bez ove žudnje da se u njenome kruženju čuju molitve, javlja se i u beleškama iz progonstva, u trećem delu knjige *Ex Ponto:* »I krv koja u sebi svemir nosi zaustavi put svoj u glavi. / Rastem i bivam velik i bezimen kao podnebno nebo /. . . / jedno se ogromno ognjeno sunce njiše od sljepoočnice do sljepoočnice«). Ali tu nema izmirenja sa »krvlju«: šum pesme Iva Andrića nije šum krvi nego »šum vode u ušima zabrinutog čovjeka« *(Ex Ponto):* san o Vitmenu je negativna projekcija ove brige iz koje, neiskorenljiv, preza »bestijalni strah«. Taj »bestijalni strah« odvojio ga je i od samoga (za njega nedosežnog) ideala da se, vitmenovski, govori »neposrednošću i bezbrižnošću životinja«, ali odvojio ga je, istovremeno, i od tokova najbitnije poezije dvadesetih godina *i od poezije uopšte.* Njegov prikaz *Burleske Gospodina Peruna Boga Groma* Rastka Petrovića (*Srpski književni glasnik,* 1922, V, 2), pesnika koji je, posle prvog svetskog rata, jedini uspevao — i to na način magistralan, — da dosegne »bezbrižnost životinja«, na neki način kao da je i njegov konačan rastanak ne samo sa kritikom (to je poslednja kritika koju je on štampao), i ne samo sa snom o poeziji koja bi pevala »fiziologiju«, nego i sa osnovnim duhom poezije dvadesetih godina. Put njegov bio je put brižnosti, samokontrole i duboke posrednosti izraza: put kojim ne prolaze, nikad, ni dete ni životinja (ni »Whitman-Kosmos« ni Rastko Petrović).

[67] U knjizi *Nemiri.*

[68] B. Livadić, u citiranom članku.

crkva«: kao ono što je lakše prihvatljivo, neka nadličnost i neko trajanje koji nisu u »unutrašnjosti stvari« nego u njihovoj »spoljašnosti«, neka vrsta *stilizacije* ove »unutrašnjosti«. Ti *bregovi,* kojima se završava knjiga *Nemiri,* jesu bregovi preko kojih je Andrić odlazio iz prostora poezije (uvek problematične kod njega) u prostor proze (uvek u njemu neodoljive), ali i bregovi kao ovo pospoljašnjenje koje, u iskustvu Andrićevom, nije ništa drugo nego *stilizacija* koju može poetsko da probije samo na mahove, kao munja osuđena da se ugasi istog trenutka kad je blesnula. To su »bregovi« ove *stilizacije bola* (kao njegovoga smirivanja pospoljašnjivanjem): to je rečenica s kraja knjižice *Ex Ponto:* »I što pogledam sve je pjesma i čega god se taknem sve je bol« (uokvirena belinama, kao poseban fragment, neka vrsta završnoga udarca, kome će slediti *Epilog).* To nisu rečenice koje ponavljaju »strahotu organizma«, nego rečenice koje *gode,* to nije više čak ni melanholija, o kojoj je povodom ranoga Andrića toliko pisano, nego »artizam«, stvar stila kao veštine ovoga »pospoljašnjenja« bola, njegovoga apstrahovanja, svođenjem na uopštavajući zaključak koji se, *sintaksički maksimalno dobro izbalansiran,* najčešće javlja kao *poenta* svakog fragmenta, ali koja je (kao poenta uvek!) bila data pre teksta, koja je rukovodila tekstom, tako da je tekst stilizacija na putu ka toj poenti: to je *božanska* »klasičnost« koja je kao Andrićev bog: »mirno srce svih atoma«,[69] ali zato što je, u iznuđenom ponosu i samosvesti, »na distanci« od svega, od sopstvenog vremena, od sopstvenog tela i od sopstvenog Ja, »gospodska« i gospodareća, ali iza čijc sigurnosti uvek ima kao neko »mahanje crnih krila noći«:[70] *nešto kao starost,* koja čini da i mladić od dvadeset i tri godine govori o sopstvenoj prošlosti kao sveti Avgustin,[71] kao ona *mudrost* koja neumitno nosi u sebi starost zbog toga što ne

[69] *Nemiri*

[70] »Koja gospodska naravl . . . a duša mu je kandilo u tamnoj crkvi punoj molitava i zlatnog mozaika. (. . .) Ali zašto kad ga gledam, osjećam kao mahanje crnih krila noći nad tamnom premirisalom zumbul granom« (Ivo Vojnović, *Iz mog dnevnika; Jugoslavenska njiva,* Zagreb, 1922, br. 1—2; Vojnović je jedno vreme sa Andrićem delio sobu u Bolnici milosrdnih sestara, u Zagrebu, po povratku Andrićevom iz progonstva, 1917).

[71] »Ja vidim čistu liriku i ondje, kad Ivo Andrić ispovijeda da je bio nijemi oholi gost života, kad mladi čovjek gleda kao hladnim pogledom na niz svoje prošlosti i izriče svoje sudove o njemu onako čvrsto, odlučno, odrešito kao starac Augustin u svojim *Confessiones«* (u prikazu knjige *Ex Ponto,* potpisanom *Đ., Hrvatska prosvjeta,* Zagreb, 9. VI 1919, I—II).

dozvoljava ni događaj ni doživljaj, *totalno* protivna zanosu, i bez veze sa njim, ali zbog toga protivna i poeziji (koja duguje sebe zanosu i onda kada ga stihom ne pokazuje ili mu se, čak, pokušava da suprotstavi), ona koja ne izjednačava slučajno poeziju sa mladošću, ali zato što veruje da poeziju treba *napustiti,* onako kako se napušta mladost, u duhu Šatobrijanovoga (staračkog): »Il faut quitter la lyre avec la jeunesse«,[72] i to ne samo *posle* mladosti, nego dok je mladost još tu, dok zanos još traži svoja prava: to je onaj *mir* kojim Andrić govori o bolu, i koji, zaista, nije postojao pre njega u ovoj literaturi,[73] ali mir koji se nezadrživo rascvetava u estetizam i poetizaciju, u sjaj stila (prigušen, ali nesumnjiv) bačenog preko »sjaja ganglija«. Nema napetosti između osećajno-iracionalnog i refleksije, između bola i reči, nema *u vremenu teksta* stvarnog otvaranja osećajno-iracionalnom, i zato ima usiljenosti u prelazu sa emotivnog na refleksivno (i sa refleksivnog na emotivno); to nije poetska proza (i nije stvarna pesma u prozi) nego *poetizovana* proza, lirizirana refleksija, koja ne prestaje da se poziva na egzistencijalno-neposredno, u smislu Kjerkegora, ali koja je likovanje apstraktnosti, likovanje »stila« u strahu od zanosa. To su »poetičnosti« idealističke duše Meterlinka temperirane za Milicu Janković,[74] trenuci nezadrživog sentimentalizma, često prazna simbolika, estetizam koji ne uspeva da postane stil života, ali koji se uporno nameće (Kjerkegor, u ovakvim trenucima *Ex Ponto,* izrekao bi Andriću presudu: da se na putu ka bogu zadržao nedozvoljeno u stadijumu estetizma): između dva munjevita odbleska autentič-

[72] V. *Vjesnik,* Zagreb, 21. I 1962.

[73] »Eto, danas, iz Loceove *Metafizike* sećam se samo jedne Geteove navedene rečenice: ‚Oko je okruglo zato što je sunce okruglo'. A *Ex Ponto* ostaje za mene da otkrijem prvi put da neko na tom našem jeziku govori o samoći i o patnji sa nekom mirnoćom, ali duboko nespokojnom jednostavnošću da sam negde, sa strane same knjige možda, to se ne sećam (ili možda u jednom pismu da li poslatom ili ne, toga se ne sećam), prvi put za svoje sećanje pretvorio sam u svim vremenima tri glagolska lica jednine i množine u prvo: 1. l. Bolim, 2. l. Bolim, 3. l. Bolim, i tako dalje. Činilo mi se, najednom, da bi trebalo nekako zabeležiti meni kao opomenu da u svakom, tj. da u drugom i trećem licu, kad izgleda da nam taj i taj izmiču neposrednosti našeg ja, ipak, u svakom od njih ono gori i boluje« (Dušan Matić, *Sa Andrićem u Kranjskoj gori; Razvitak,* Beograd, oktobar 1972, br. 6).

[74] »Nisam više sama: došla je jedna duša da mi se pojada i da me uteši. Došla je jedna duša, bela i čista. (. . .) Moj je dah zastajao i ja sam sklapala knjigu da se odmorim od uzbuđenja i zatvarala oči da bolje vidim tu duboku lepotu, da bolje vidim i duže da je uživam« *(Misao,* 1919, knj. I, sv. 1).

nog iskustva, za kakvo ne zna ni jedan drugi pesnik ovoga vremena, — kao dva udarca očajanja transformisanog u bezizglednu lucidnost, — »lirski feljtonizam«:[75] progonstvo iz sveta jeste isto toliko progonstvo u lucidnost patnje koliko je i progonstvo u »poetičnosti« i u feljtonizam, u mržnju prema sopstvenom Ja, ali i u bolećivi narcizam samilosti prema sebi, od koje nema spasa u pokušajima njenog preobražavanja u samilost prema celom svetu. Gde je čoveku dato čovečanstvo jer mu je oduzet svaki živi čovek, inteligencija izoštrena patnjom ide ruku pod ruku sa »poetičnostima«; patnja usamljenosti posvećuje u inteligenciju i u »poetičnosti«: u egzistencijalističke teme čiji tamni sjaj *teskobe* otkrivao je, prvi na ovome jeziku, Ivo Andrić, i u poetizacije na koje duh upućuju upravo te iste teme, pokretom samoodbrambenim; patnja upućuje na zanos, na mističku ekstazu, ali i na strah od tog zanosa, iz dana u dan sve dublji i sve veći: stradanje vodi zanosu, ali i zanos vodi stradanju: *između talasa ponora i talasa »poetičnosti«,* hoće se, sve više, potpuni zaborav, a jedini jezik na koji može da se pristane jeste jezik ćutanja, u potpunoj nepokretnosti.

Toma Galus, da izađe iz zatvora i progonstva, ili bi ćutao ili bi govorio kao Ivo Andrić.[76] On je stradao zbog svog zanosa: osetio je »bogatstvo i širinu sveta. I to *odjednom* celo bogatstvo i svu širinu sveta«, ali *usred istorije:* na dan izbijanja rata, u Trstu; spuštajući se s brega ka gradu, on » . . . peva, raspevao se još otkako je krenuo s brega, ne što bi hteo da peva, nego što *ne može da zadrži* u sebi more glasova koje se talasa i diže neprestano, i mora da oteče«; kada se našao na pristaništu, on se

[75] »Smesa od običnih opservacija i običnih aforizama i običnih refleksija, od čega nastaju stilizovani reci i idu sve dotle dok se na nađe kakav efekat za poentu. (. . .) On najpre nešto misli, onda misli o tom mišljenju, onda veli svoje mišljenje o tom mišljenju o mišljenju: tako se čini da je nastao sav taj lirski feljtonizam. Stilizovan, skalupljen, s arhitektonikom, i poentiran.

Literatura za naše kritike.

Knjiga diletantska koju je nemoguće doživeti.

Nigde jedan krik duše koju muče. Nigde *neposredan* izraz jednog doživljaja gola i krvava. Kao priča koju pripoveda neko treći ili četvrti i koja je izgubila svoj život izvora i neposrednosti.

Ja ne čekam da to učini skoro vreme samo od sebe. Nego odmah nemoć ove literature i nemoć njene kritike sahranjujem zajedno u grob zaborava« (A. B. Šimić, *Lirski feljtonizam; Vijavica, list za novi duh,* Zagreb, 1919, IV, 2—4).

[76] *Zanos i stradanje Tome Galusa,* u knjizi *Staze lica predeli;* isto lice javlja se i u romanu *Na Drini ćuprija,* v. izdanje u *Sabranim delima,* str. 283—268.

jedva savlađivao da ne zapeva, ali pošto je, u znak rata, odasvud počela zvonjava i pucnjava, »Galus zadrhta i zabruja, od tabana do temena se ispuni zvukom. Bilo je nemogućno uzdržati se više. Podiže šešir, i, jedva odišući, viknu nekoliko puta u sav taj šum: — Ura! Urraaa! Osana, narode i svijete!« Uhapšen je istoga dana; dok su ga sprovodili, pod pretećim povicima »Na vešala!«, »jedan onizak čovek (. . .) sa isečenim prslukom kao u kelnera, preseče im put, zaobiđe žandarma, i udari Galusa nogom odostrag«. To je pad iz zanosa, ponižavajućim udarcem (»nogom odostrag«, što će reći: *u stražnjicu),* u kome je bilo »nečeg i gadnog i strašnog«. U zatvoru su mu oduzeli kožni pojas a zatim ga zatvorili u ćeliju. »Tu je stajao, kao izgubljen, na sredini ćelije i obema rukama pridržavao pantalone koje su mu sada spadale. Pogled mu pade na suncem opaljene ruke, i to ga prvi put ovog poslepodneva podseti na Aden, na put na lađi i celo njegovo, dojučerašnje, ‚carevanje'«. Taj Galus, koji pridržava pantalone nasred ćelije, ponižen i popljuvan, nije Andrić sa prvih stranica *Ex Ponto,* koji će, stojeći u udubini vrata »kao kip u oltaru«, da se odazove svojoj »duši«: »Evo me, tu sam!«; ali on je već na putu ka tome »Evo me, tu sam!«: odazivanje »duši«, koja je smirenost u neželjenju, potpuna samosavladanost, nije odazivanje zanosu, nego odbijanje zanosa. To je slom zanosa. Toma Galus, iz završne rečenice priče *Zanos i stradanje Tome Galusa:* »Samo se spusti na slamnjaču, zadrhta, i obori oči kao krivac«, jeste u osnovi stava »oborene oči i usta koja ćute«, tog osnovnoga stava pesnika i kasnijeg pripovedača Iva Andrića. Svet zanosa, *zvučnog i sunčanog* zanosa, ostaje duboko skriven, i otuda tu jedino može da bude » . . . noć puna sunca i bogatstva, a jutro sivo, ubogo, bez zračka i videla«.[77] Zanos je *zanos svetlošću koja se sliva sa zvukom,* silnim, neodoljivim, i to (u Andrićevoj prozi) uvek *na ruke* uhapšenika: to je *čudo ruku kao čudo postojanja,* kao znak nečijeg prisustva, kao izvor nade u mogućnost pokreta, iz kojeg se prelazi u čudo svetlosti, toga suštastveno-sveobuhvatnog pokreta koji na vrhuncu svome, u najvećoj moći, preobražava sve zvukove sveta (i one koji su inače u svakodnevnome trajanju neprimetni i beznačajni) u jedno silno, himničko zvučanje: » . . . postoji samo sunce, a sve ovo što živi, diše, gamiže, leti, sja ili cvate, samo je odblesak toga sunca, samo je jedan od vidova postojanja«,[78] i postoji samo silna

[77] *Sunce* (u istoj knjizi).
[78] U istom tekstu.

zvonjava, kao neka »džinovska zvučna reka« u koju su se slivali svi glasovi, ali i svi »elementi čovekovog sveta«, pretvarajući se u zvuk, jedan za drugim, nezadrživo. Ali, »ko ovo zvono jednom čuje, taj ogluvi zauvek, za sve ostalo, pa i za glas toga zvona samog. Jer on više i nema sluha, nego pretvoren u jeku zvona putuje sa njom, i sâm kao zvuk u bujici zvukova, koja biva sve veća i sve brža«: zatvorenik iz pripovetke *U ćeliji broj 115*[79] »osetio je kako je ispod njega snažno i strelovitom brzinom potekao zvučni ćilim i otkinuo ga s nogu u istom trenutku. Pomislio je *da se odupre, da održi ravnotežu,* ali dalje od pomisli nije došao. Podigao je ruke ka ušima u slab odbrambeni pokret, ispravio se u celoj svojoj visini, pustio neki tup, jedva čujan glas, i u istom trenutku pao nauznak«; sa njim je bilo svršeno.

Njegov pad je kao pad Tome Galusa: pad krivuljom zvučno-svetlosne ekstaze u bedu najdubljeg poniženja. »Oborene oči i usta koja ćute«, to je anti-zanos, anti-ekstaza: ne samo dnevničke beleške i poetske proze *Ex Ponto* i *Nemiri* nego i stihovi Iva Andrića kao da kriju neku *noć punu sunca,* i možda, i jesu sama ta noć: neki nepokret u čijim dubinama je silno kretanje, neko *sivilo na čijem dnu je svetlosni požar,* neko gluvilo u čijoj tamnoj utrobi, nedosežna sluhu, odjekuje zvonjava čitavog sveta. Ali to gluvilo, koje traži *prozu,* usporen tempo, *aritmiju,* nije samo gluvilo onoga koji je čuo ono zvono svih zvona, pa je zato ogluveo »za sve ostalo, pa i za glas toga zvona samog«, nego je dozvano i *odbranom* od tog zvona: to je uvek (možda?) isti pokušaj Andrićev »da se odupre, da održi ravnotežu«, ali ne kada je već sve izgubljeno, kada ga je već poneo onaj »zvučni ćilim«, ona »džinovska zvučna reka«, nego pre nego što ga ta reka ponese: stihovi Andrićevi (posebno oni koje je pisao između 1920. i 1924) jesu kao elementi nekog zvučanja koje se, međutim, nikad neće ostvariti. To su elementi stvarnosti koji čeznu da se preobraze u zvukove, i da se sliju u jedinstvenu zvučnu reku, ali koji se u nju neće sliti, i to pre svega zato što im sâm Andrić to ne dozvoljava: slobodan stih njegov je stih naracije, pričanja, a ne stih zanosa (ne slobodan stih ekstatičnog Janka Polića-Kamova, koji je završio smrću u ludnici, ili kosmičara Josipa Kosora, a još manje slobodan stih novoromantičarskog modernizma posle rata). Naglašena narativnost Andrićevog slobodnog

[79] *Staze lica predeli*

stiha jeste *narativnost kao tehnika deziluzije:*[80] svuda se oseća neka prigušenost i sputanost: slobodan stih ovde iskušava prozu: senzacija nečega *gluvog* nastaje najčešće izneveravanjem naveš-ćenog ritma, ili naglim, i muklim, zaokretom u pravcu druge ritmičke mogućnosti (ili pravcem proze čiji ritmički obrazac je duboko skriven). »Kao sat koji iskušava neko crno vrijeme / Bije

[80] Posle prvog rata Ivo Andrić bio je pozdravljen i kao »jedini koga udarci rata ne prelomiše, a koji je u generaciji književne Mlade Bosne zauzimao vrlo vidno mesto. (. . .) *Očeličen i obogaćen patnjama,* i tamnovanjem. (. . .) Osamljen, ali *dostojan seni* svojih nestalih drugova« (Ratko Parežanin, *Ivo Andrić; Misao,* 1921, knj. V, sv. 8). Ali tu nema Mlade Bosne onako kako nema ni zanosa ni iluzije; ćelija nije ovde »očeličila« duh Mlade Bosne, nego ga je uništila: treba oslušnuti iskustvo iz proze *Iskušenje u ćeliji broj 38* (u knjizi *Staze lica predeli):* »Izgubio (si) jednom zauvek, sve i da ima negde neki drugi život, na nekoj drugoj ravni, sa nekim drugim, boljim merama, pa i da dospeš tamo, to ne može da promeni nepromenljivu činjenicu: da si ti jednom, na ovoj ravni, izgubio. (. . .) Četrnaest stepenica više, i petora vrata dalje, tamo gde počinje sloboda, ulica i grad, tamo sve ovo može i da ima neko drugo ime: žrtva, ideja, mučeništvo, borba, ali ovde, prijatelju, ovde nema drugo do te proste činjenice, bez ukrasa i opoziva: ti si izgubio. Šta je ko dobio i šta će još biti to je svejedno, ali ti, ti si prokockao i sad imaš još samo nekoliko puta da premeriš ovu ćeliju, kao majmun koji u kavezu menažerije grize svoj rep i gloće rešetke. (. . .) Ma šta se na širokom svetu dogodilo, ti više udela nemaš, nit išta više pod nebom može *iz tvojih* zglobova isterati taj hladni vetar«.

I potrebno je pročitati šta je o »seni svojih nestalih drugova«, iz epohe *Mlade Bosne,* napisao Ivo Andrić (u romanu *Na Drini ćuprija,* u poglavlju XVIII): ». . . Život (ta reč dolazila je vrlo često u njihovim razgovorima, kao i u književnosti i politici toga vremena, gde se pisala sa velikim početnim slovom), život je stajao pred njima kao objekt, kao poprište za njihova oslobođena čula, za njihova umna ljubopitstva i osećajne podvige, koji nisu poznavali granica. Svi su putevi pred njima, otvoreni, pukli do u beskraj; na većinu od tih puteva neće oni nikad ni nogom stupiti, pa ipak opojna slast života bila je u tome što su mogli (bar u teoriji) slobodno da biraju koji hoće i smeli da posrću od jednog do drugog. Sve ono što su drugi ljudi, druge rase, u drugim zemljama i vremenima, postigli i stekli u nizu naraštaja, u toku vekovnih napora, po cenu života ili odricanja i žrtava, većih i skupljih od života, sve je to ležalo pred njima kao *slučajno nasledstvo i opasan dar sudbine.* Izgledalo je fantastično i neverovatno, pa ipak je bilo istinito: oni su mogli da čine sa svojom mladošću šta hoće, u jednom svetu gde su zakoni društvenog i ličnog morala, sve tamo do daleke granice kriminala, bili upravo tih godina u punoj krizi, slobodno tumačeni, primani ili odbacivani od svake skupine ljudi i svakog pojedinca; oni su mogli da misle kako hoće, da sude o svemu, slobodno i neograničeno; oni su smeli da govore šta hoće, i za mnoge od njih te reči su bile isto što i dela, one su zadovoljavale njihove *atavističke potrebe za junaštvom i slavom, silovitošću i razaranjem,* a nisu povlačile za sobom obavezu na delanje ni neku vidljivu odgovornost zbog izrečenog. Najdarovitiji među njima *prezirali su ono što je trebalo da uče i potcenjivali ono što mogu da urade, a ponosili se onim što ne znaju i zanosili onim što je izvan njihove moći.* Teško je zamisliti opasniji način

moj štap o pločnik«:[81] ritam, kad se najavi, bije muklim udarcima, krajnje usporeno i bez odjeka, poput ovoga štapa o pločnik. Tu se očekuje razvijanje ovih udaraca u objedinjavajući ritam, ali do tog ritma ne dolazi: *sve je podvodno gluvo, kao u snu koji utopljenik sniva pod vodom:* to nije pesma nego šum, — i to »šum vode u ušima zabrinutog čovjeka«.[82] Biva, na mahove, da tamni odsjaji neke strave ostanu na hartiji, ali otpor svesti ostaje ovde pre svega otpor ritmičkoj stihiji, otpor zanosa koji traži svoje kroz ritam: lomljenje ritma, njegovo prigušivanje, otvaranjem sve većoj narativnosti stiha, jeste lomljenje zanosa, sopstvene žudnje za predavanjem njegovoj »zvučnoj reci«. Otuda je to uvek doživljaj koji ne dolazi do svog jedinstva sa jezikom, raskorak (i mimohod) ritma slike i misli i ritma reči, nešto izmešteno i što ne uspeva ponovo da se uzglobi, na mahove i halucinantna vizija, čak, kao u pesmi *San,*[83] ali u duhu koji ostaje kao »nijemo zvono«:

. . . Nijemo je zvono na nebeskom platnu
Zamrzla žalba,
Ispod njega se, u mramoru i tami,
Kameni mrtva ruka. Na prozoru sunce
Božijoj Majci svete ruke ljubi.
Šarolik polumrak
Nebeskog ognja i Njenog modrog skuta
Lego na kamen. Neprinešena žrtva je
Sva moja snaga i moja krv.

. . .
Recite vjetri i ptice, zaklinjem vas,
Nek sporo pupa proljeće, polako ljeto zri,

da se uđe u život i sigurniji put ka izuzetnim delima ili ka potpunom slomu. Samo najbolji i najjači među njima bacali su se zaista sa fanatizmom fakira u akciju i tu sagorevali *kao mušice,* da bi od svojih vršnjaka odmah bili slavljeni *kao mučenici i svetitelji (jer nema naraštaja koji nema svoje svetitelje)* i podi-zani na pijedestal nedostižnih uzora. (. . .) Ovaj naraštaj (. . .) *samo je bogatiji iluzijama;* inače u svemu sličan drugima. I on ima osećanje i da pali vatre jedne nove civilizacije i da gasi poslednje plamenove druge, koja dogoreva. Ono što bi se za njih naročito moglo kazati, to je: da nije bilo odavno pokolenja koje je više i smelije maštalo i govorilo o životu, uživanju, i slobodi, teže robovalo i više ginulo nego što će stradati, robovati i ginuti ovo«. (Kurziv R. K.).

[81] *Gornji Grad; Dan,* 1919, 1, 7—8.

[82] *Ex Ponto*

[83] *Književni Jug,* 1918, I, 10—11.

Da mi se mrtva ruka
Ne takne zvona
Prije vremena i suđena sata,
Nego kad dozri ljeto do vrhunca
I ispuni se glas i volja božja,
Kad more, polje i gora
Šapatom jeknu: hora je, hora!
Uskrsnuće moja ruka
I zazvoniće koban čas,
Kako se zvoni za pošljednji put.

Neće se zvonjava zvona (»zvučni ćilim« zatvorenika iz ćelije 115): *žrtva* je neprinešena, ali zato što se *odlaže:* »neka *sporo* pupa proljeće, *polako* ljeto zri«: neka sporo »pupa« i zri rečenica i vizija; Andrić rečima ne dozvoljava da se otrgnu ispod njegove vlasti: on im ne dozvoljava snagu ritma, on ne dozvoljava razvijanje njegove brzine: u usporenosti ritma moguća je vlast svesti nad zanosom. Usporenost ritma, postepenim i laganim građenjem fraze, koja će u prozi, kasnije, da »ponavlja« gluvost bezizglednog oticanja (misao Andrićeva, o istoriji, neuporedivo je više u ovom usporeno-jednoličnom ritmu, — čiji osnovni obrazac neprestano se ponavlja, sugerišući ideju ponavljanja, privida vremena, bića i stvari u njemu, — nego što je neposredno izrečena), ovde je, u njegovoj pesmi, prožeta grčem: tu kao da nema prostora za ponavljanje jednolično-kružnog ritmičkog obrasca. Taj grč, iz pesme, kao da će se razrešiti u prozi: ideal ćutanja (»nijemog zvona«) vodi u pesmi grču, muklo sinkopiranim stihovima nejednakog ritmičkog usmerenja, cezurama koje ne dolaze do svoga sistema nego, otvarajući se najčešće proizvoljno, zavode stih pravcem proze, i to tim više što je veća vernost sporosti, u odbijanju zvonjave zvona ili žrtve: neka »polako ljeto zri«: neka se sporo diže mrtva ruka: žrtva će se prineti, i ruka će se dići da udari u zvono, i to »nijemo zvono« oglasiće se, ali tada »za pošljednji put«. Čovek zvonjavu ovoga zvona ne može preživeti. Ta zvonjava ne može se oglasiti i drugima, ne može se podeliti ni sa kim: to je strašna zvonjava zvona koju čuje samo jedan čovek: *ekstaza je nedeljiva kao što je nedeljiva smrt u koju ona odvodi.* Najsudbonosnije zvono (ovo zvono svih zvona) ostaje »nijemo zvono«. (Andrićeva pesma ostaje »nijemo zvono«.) Hoće se, posle svega, jedino to: »Da mi se mrtva iz kamena ruka ne takne zvona«: da se bude nepokretan, *i stišan u nepokretnosti do samog nepostojanja,* u strahu od

zvona bez povratka, u strahu da ne provali »džinovska muzička reka« iz *iluzorne* »žeđi za savršenstvom«, kad umišljamo (kao Toma Galus?) da smo »svetlonosni«, ili »kad bolno žudimo s ovog sveta«, deleći jednu (i nedeljivu) vasionu na bolje i na gore (jer nema boljeg i goreg: nema izbora, nema promene: vasiona i jeste »božja«, jer je jedna, nedeljiva i nepromenljiva):

To nas varaju oko i duh naš
kad visoko dižemo ruke
. . .
u misli da smo svetlonosni.

Ognjen ocean kojim sve brodi, koji sve prožima,
ne vidi, ne zna
tu taštu šumu naših ruku,
nit ko beleži nit ima traga
nemiru naših dana,
kad bolno žudimo s ovog sveta
hod i misli dići
i kad delimo ludim srcem
jednu *božju vasionu*
na bolje i na gore

(Žeđ savršenstva).[84] »Ognjen ocean« je bog slep i gluv: on prožima sve, a mi verujemo da smo »svetlonosni«. To je naša *taština* koja nam diže ruke u zračne visine, pa smo svi ovde, usred tog »ognjenog oceana«, samo »tašta šuma ruku«. »Mala i znana mjera zemnih stvari / I bijedni sjaj prolaznog«, to je ono što se ne voli, i za šta se može reći: »Ne dira više moje misli«,[85] ali to je ono što se ipak prihvata, uprkos svoj gorčini, i to upravo zato što »ne dira«: »mala i znana mjera zemnih stvari« jeste velika (i jedina) sila protiv magijske sile »ognjenog oceana«, protiv uništavajućeg izazova zanosa. »Ognjeni ocean« poziva na zanos, ali on izaziva i ovaj strah od zanosa (strah od gubljenja ravnoteže, od onoga što je »neumereno« i prekomerno), pa i strah od lepote, uprkos sopstvenoj negdašnjoj slutnji: »U neumjerenom je tajna ljepote«.[86] To je neiskorenljiva, svakako, žudnja za »neumjerenim«, ali to je i ova anti-ekstatična »mala i znana

[84] Datirano: *Rim, 1921; Narod,* 1924, IV, 2.
[85] *Ritmi bez sjaja. Marta mjeseca; Književni Jug,* 1919, III, 7.
[86] U već citiranom članku *A. G. Matoš.*

mjera zemnih stvari«: *anti-ekstatična »klasičnost« (i realizam) ravnoteže i mere,* usporenim ritmovima rečenice koji dozvoljavaju vlast nad rečima (dozvoljavajući prozu i uskraćujući poeziju). To je žudnja (neuništiva) za »neznanim glasom« što budi usamljenog čoveka i usnulu zver, ali i žudnja za neprobuđenjem.[87] »Praštaju se putevi tamom i zaboravom«:[88] uvek (u svakoj Andrićevoj pesmi posle 1918) ova žudnja za sveiskupljujućom svetlošću i veliki strah od te iste svetlosti: uvek isto odbijanje zanosa, oborene oči i nema usta, gorčina, — u svakom njegovom gluvom stihu po jedna kap gorčine, — i uvek ista teškoća držanja »koraka u svirepoj igri« svetlosti i mraka (u igri žudnje za mističko-ekstatičkim otvaranjem apsolutnoj svetlosti i gorke vernosti mraku: u igri mističkog ideala i anti-mističkog realizma »male znane mjere zemnih stvari«):

A meni je teško držati korak u svirepoj igri
Svijetla i mraka nad mojom umornom glavom

(Svitanje).[89] Uvek je to lirika koja »ćutke« raste u Andriću, neki smisao »zarobljen u jedva čujnom zvuku«, kao smisao jednog

[87] To će upućivati na Andrića i na pokušaj spoja mistike »neznana glasa« i doslovno realističke prozne rečenice. Takav pokušaj je, u prvom redu, pesma *Slap na Drini (Putevi,* 1924, br. 3—5): »Vlagom diše voda, navire magla dolinom. / Pogašen oganj na splavu. / Sa mokre gore nad rekom / Neko doziva nekog. / — / U razmacima nejednakim / Među promuklim dozivima, / Počnem da zaboravljam studen / I ko sam i otkud idem, / Da se savijen mirim, /Ali se onda odjednom, / Već kad se ponadam da neće, / Javi onaj s planine. / — / Korim se: Spavaj, ne zove tebe niko. / Ti, koji si sebe zaboravio, zašto / Da bdiješ i strepiš sad / Rad tuđeg neznana glasa. / — / Ali posle kraće tišine, koja i nije do čekanje, / Opet se javi, pa opet, i opet. / A po glasu poznajem, da brzo zamiče šumom. / I mislim, kako će skoro / Zaći za ispolinu / I budit drugog čoveka il usnulu zver / Il samo očajnu jeku. / A ja da zaspim. Da spavam«. To je mistika i misterija buđenja na život (samoga života?), i to u duhu onoga koji pokušava sebe da ubedi: »Ti, koji si samog sebe zaboravio« (i koji želi da je tako: da spava, da ne čeka, da se ne budi ni na kakav glas, da se ne odaziva), mistika »neznana glasa« koja treba, objavljena ovim realistički skroz prizemnim stilom, da dâ samome tom stilu unutrašnje mističko (pa tako i poetsko) osvetljenje, a time da i stvarnost neposrednog iskustva prožme ovim osvetljenjem. Ali taj *kontrapunkt* mistike »neznana glasa« večnog buđenja (čoveka ili »usnule zveri«), i realizma koji se ostvaruje banalnim jezikom ravnodušnosti, jeste ovde samo jedan mogućan princip poezije a ne i njen dosegnuti jezik: sve to završava, — čak poraznije nego u drugim Andrićevim pesmama posle 1918, — u potpunoj prozi.

[88] U pesmi *San o Mariji (Ritmi bez sjaja; Književni Jug,* 1919, III, 7).

[89] *Svitanje,* u istom broju *Književnog Juga.*

mističkog simbolizma »bez imena i lepote«, najavljenog u dva-tri maha (u poslednjim štampanim Andrićevim pesmama), ali bez dublje poetske artikulacije:

Iza predgrađa, daleko,
Na kraj šuma
Koje bojažljivo kruže oko grada,
Na strmoj i neplodnoj ravni
Bez imena i lepote,
Opet te nađoh.
Zarobljen u jedva čujnom zvuku
Koji prolazi osamljen ovim krajem
To si ti,
Smislu i zaboravu,
Svih puteva i snova.
Bez sreće. Bez reči. Samo zvezde slaze
U skut zaspalu prosjaku.
To mi se opet javljaš ti, u zvuku,
I ovo se čudo neće objaviti nikad,
Nego će uvek ćutke rasti u meni,
Dok me ne ispuni svega
I ne ponese
Kao najsnažnija krila

(Šta sanjam i šta mi se događa).[90] »Ovo se čudo neće objaviti nikad«: trenuci ovog mističkog lirskog simbolizma su kao zvezde

[90] *Misao,* 1922, X, 65. — Andrić je, očito, delio svoju poeziju na dva toka: na onaj ciklusa *Ritmi bez sjaja* i na ovaj pod naslovom *Šta sanjam i šta mi se događa.* Za prvi ciklus moglo bi se reći da je pretežno simboličko-mistički; u drugom (i vremenski kasnijem) ciklusu sa mističkim momentom javlja se i moment stvarnosti, realistički shvaćene, i to tako da se ova dva momenta ispoljavaju, najčešće, u oštrom protivurečju. (Ovo protivurečje istaknuto je i samim naslovom: između sna i događaja povlači se razlika i granica.) Pri svemu tome, u ovom ciklusu (pesme su obeležene samo brojkama, za razliku od pesama iz ciklusa *Ritmi bez sjaja)* na mahove je moćno istaknuta *ironija,* i to u »realističkim« pesmama: gore navedenoj pesmi prethodi pesma u kojoj je težnja ka ironisanju, iskazana bukvalno proznim rečenicama, vanredno naglašena: »Tanak mesec nad Lungarnom. Želja. / Putnik sam. Gorka prašina. / Na jednoj klupi tri Jevreja s velikim amrelima, / Na drugoj mlada žena. / Eto kako mene sudbina iskušava i zavodi, eto! / Prilazim, pozdravljam, sedam. / Vadi neke hartije, čita (pretvara se da čita). / Poznanstvo i živ razgovor. Šetnja. / — / ‚O ne, ne! Za telo ne marim. Dušu / tražim: srodnost i razumevanje. / Svet je podal i plitak, a samoća / Sudbina otmenih duša. / Ja sam patila mnogo. Uvek

što padaju »u skut zaspalu prosjaku«: nešto što ne ostavlja iza sebe vidljivog traga i što, osuđeno da bude samo povremeno naslućeno, daje ovoj lirici boju i prizvuk tajne, ali je isto tako

nezasluženo. / Nek odgovaraju. Na imanju živim. / Sa šumom razgovaram, sa stablima, gospodine; / Takav mi je karakter. Ah, neobične šetnje! / A vi koje ste narodnosti?' — Jermen. / ‚Jermen! Ah, volim Armeniju. Pokolji! Strašno! / Vi mora da ste plemić?' — Još u XIV. stoleću / razoren je naš zamak. ‚Ah, divno, / Pričajte, molim Vas lepo. Pričajte, pričajte! / . . . ne, to ne! Gospodine!! Kako možete tako šta!?' — / Posle. Izvrnut mesec tone. / Šetam. Jeza noći i nepoznata grada. / Želim da živim miran, u poslu, iznad šljivika«. To je ironično-karikaturalni stav prema stvarnosti bez transcendencije, neka vrsta denuncijacije njene banalnosti i njenih laži; izvesni akcenti ove ironije, čak čitave rečenice, kao ona: *»Sa šumom razgovaram, sa stablima«, objektivno* su ironisanje pseudo-panteističke lirike kakva je štampana u to doba (pre svega na stranicama istog časopisa *Misao:* u ovoj rečenici je, gotovo, »formula« čitavoga jednog toka lirike Desanke Maksimović ili Jele Spiridonović-Savić), ali koja je prisutna i u nešto ranijoj poetskoj prozi Iva Andrića. (Stav iz stihova: »Svet je podal i plitak, a samoća / Sudbina otmenih duša« jeste jedan od *njegovih* stavova, i to upravo iz trenutaka »poetičnosti« *Ex Ponto:* ono što je Milicu Janković privlačilo.)

Ta ironija bi, uistinu, mogla biti i jedna samo-ironija: mistički doživljaj pod njenim nasrtajima ne umire, ali svakako umire nagon da se on poetski osmisli, u stilu ranijeg ciklusa *Ritmi bez sjaja. Proza*, kojoj vodi ova ironija, sve je očitija: u navedenim stihovima ona je van svake sumnje trijumf banalnosti. (U *Ex Ponto* postoji slično ironično beleženje banalnih razgovora.) To je *pritisak* banalnosti na duh, ali i na poeziju. Andrić je pokušao, u dva-tri maha, da ovu banalnost suprotstavi sentimentalizmu i, u tom smislu, ti njegovi pokušaji iz ciklusa *Šta sanjam i šta mi se događa* mogli su, objektivno, i da budu od izvesnog otrežnjavajućeg podsticaja i za druge pesnike, ali on nije znao poetski da rukuje banalnošću, da banalno bude anti-banalan, da »po jednom starom dobrom redu« koji život pretvara u slepo trajanje a poeziju u laž, jezikom toga »reda« najavi poeziju kao neki novi red: »Dan, noć i druge pregrade / Koje bilježe komično važno / Našeg života umišljeni red, / Kao likovi prolaznog sna, / Sad su konačno iščezle. / — / I nije zlo ovako. / Bez prošlosti i sjećanja, / I budućnosti i snova / I tuđih maski i kulisa / Koje se zovu sadašnjost — / Sve mi se čini još ću pasti / U svoju staru manu i stati / Uobražavati! / — / Evo, kako me brižno pokriva / Časna sestra nepomična lica / I — bog zna da li – nepomična srca! / Konačno: zašto da me ne pokriješ, / Dobra ženo? Ta i ja sam / Nekada bijah ljepši i čvršći . . . / — / Znam, dobra sestro, znam: moj smiješak / Izgleda često vrlo nečedno, / Još i sad kad sam jednom nogom / U — gdje? / Ah, ne, ja više ne sumnjam ni časak / . . . / Zimski dan pun bijela ćutanja / Vani i zavjese mojih prozora / I lice ove sestre / Iste su boje. / — / To su sve znaci! / Još tako pokatkad / Bukne u meni zemaljski plamen / I njegov odraz, nečedni smiješak / Oko precjelivanih usana. / Ali uviđam posve jasno: / Po jednom starom dobrom redu / Mene nestaje. / I nije loše! / U dobri čas, pa neka umine / Zamršena i mučna ova / Istorija. / — / A živi treba da se smiju, sestro. / Tako. Nek srebro tvoga smijeha padne / Na moje lice ko srebrn novac / Što ga davahu milosni rođaci / Na nepovrati put upokojenim« *(Po jednom starom dobrom redu, Misao,* 1920, knj. II, sv. 6; takođe u *Antologiji najnovije lirike* Sime Pandurovića, treće izdanje, Beograd, 1926).

osuđuje i na iščezavanje. To je san koji ostaje »bez sreće. Bez reči«: neko »čudo« duboko prigušeno, ili kao prognano »iza predgrađa, daleko, / Na kraj šuma«. Ivo Andrić (ni bilo koji drugi Toma Galus) neće pokušati da mu se približi: tom čudu odazvaće se drugi, možda oni koji su posle rata bili u stanju da žive (a ne samo da kažu): »U neumjerenom je tajna ljepote«; oni koji sopstvenim zanosom nisu bili bačeni u najdublja poniženja, i koji nisu, u strahu od tog zanosa, potražili ćutanje kao jezik »samosvesti osamljenih« i »ponosa stradalih«; oni koji (nove žrtve novih vremena?) nisu bili osuđeni na *»ponosno blijedilo« u životu i u jeziku* kao ovaj naslućeni pa od samog sebe odbačeni pesnik-mladić koji je, na putu ka ćutanju, ugledao kroz zid zatvorske ćelije svoju majku kako » . . . zastaje i, dok je niko ne vidi, krsti se u polumraku jednog raspela u kutu i kazuje mu sve terete koje ona ćutke kroz život nosi i koji po ceo dan počivaju u ponosnom blijedilu jednog:

— . . . dobro, hvala Bogu; kako ste Vi?«[91]

[91] *Ex Ponto*

Mirko Banjević

Po smrti Mirka Banjevića (skočio je sa prozora bolnice *Dragiša Mišović,* u Beogradu, u nervnom rastrojstvu, u strahu od neizlečive bolesti, i zazirući pre toga od svih oko sebe, u najdubljem usamljenju), i oni koji ga nisu znali imali su prilike da mu se zagledaju u oči, na fotografijama u novinama: oči blagorodnosti kakva je vanredno retka, ali i oči neke ponornosti, nekakvog *bezdana* koji kao da mu je zaleđivao i zamračivao pogled.

U oku Banjevićevom smenjivala se nežnost, koja je išla do ustreptale bolećivosti, i praznina, ponorno mračna: Banjevićeva poezija, ispevana po narodski, od krika do jecaja, od pokliča do bugarenja (za mnoge svoje stihove tvrdio je, sâm, da ih je čuo kao u snu, i kao u bunilu), između kletve i psovke, ali detinjski naivne, prvorodne, gotovo božjačke, jurodive, i ove huke praznine, ovoga hujanja bezdana u kome kao da jedino još je neka neimenljiva, neizreciva kob. Nešto praiskonsko bilo je, i ostalo, u tome susretu blagorodnosti sa mračno-podzemnim, pa valjda reč *praiskonac,* koju je Banjević za sebe samoga, stihom, rekao, i nije slučajno skliznula niz njegovu usnu. On je bio i ostao najizvorniji praiskonac poezije od 1930. do najnovijeg vremena, kao nekakav prvi čovek zalutao (zabunom istorije?) tu među nas, i uvek ozaren, — čak i onda kada je pisao stihove promašene (a ostavio ih je, iza sebe, čitavu jednu hrpu), — strašnim i zadivljujućim (zadivljujuće-zastrašujućim) svetlostima prvoga dana. Disproporcioniranih pokreta, neumeren, i kao u nekakvoj neprestanoj (neiskorenljivoj?) smetenosti, on je ostajao u najdubljoj muci

izraza. Lomio se sa rečima i kroz reči, kao da ih prvi izgovara. U njegovome jeziku ima diluvijalne snage i nespretnosti prvine; u njegovome crnogorskom, izvornom narodskom govoru koji kao da će svakoga časa da sklizne u deseterac, i koji je mentalno deseteračkl iako je stihovan po drugome slogomerju, ima zatamnjenosti i teškoće reči koja kao da je otimana od pustinje, nešto iskonsko, neka obilnost i sila koje, međutim, ne uspevaju da dođu do tehnike artikulacije.

Problem artikulacije ostajao je njegov suštastveni problem, pra-tema svake njegove teme i pra-pitanje svakog njegovog pitanja. *Um* njegove poezije uvek kao da je upaničen, i nečim *zgranut*, na međi izgovorljivog i neizgovorljivog, kao u prvoj njegovoj zbirci pesama *Pobune uma* (štampanoj u Nikšiću, kod *Braće Kavaja*, 1930), i kao u najznačajnijim pesmama dve poslednje njegove zbirke, *Do iskapi (Nolit*, Beograd, 1964), i *Roždanici (Obod*, Cetinje, 1968). Najbitniji, suštastveni Banjević, — onaj nezamenljivi, — u tome je razdoru i cepanju između jezičkog i vanjezičkog, u toj upaničenoj pobuni uma usred neizrecivog. Istina, ne mnogo posle zbirke *Pobune uma*, Mirko Banjević je pokušavao da se iskaže kao pesnik potpune artikulacije, uključujući se u revolucionarnu misao pokreta socijalne literature. Pesme koje je pisao kao pesnik socijalne inspiracije, između 1933. i 1941,[1] znače *artikulisanu* pobunu Mirka Banjevića. Ove pesme o ugljarima, o jamama rudnika *Kakanj*, o ocu prokletom da uzalud otima život od kamena, o šumama koje trgovci uništavaju, nalaze se beskrajno daleko od njegovih grčevitih i tamnih pobuna uma, ali u njima nema ni približno one podzemne snage koja se naslutila na nekim stranicama višestruko neartikulisane poezije njegove prve zbirke, ali kroz koju kao da progovara, rečju iskonskog crnogorskoga govora brđanina sa kamena, bezdan arhaičnosti, čija fraza je suštinski deseteračka iako nije u desetercu. Ako nema nikakve sumnje da je Banjević, koji je u epohi zbirke *Pobune uma*, stizao do na sami

[1] Godine 1933. pripremio je zbirku *Na osvitu*, koja je trebalo da izađe u Nikšiću (s predgovorom Jovana Popovića), ali je bila zabranjena pre štampanja; neke stihove iz ove zbirke štampao je Banjević u svojoj ilegalnoj zbirci *Ognjena jutra* (Paraćin, 1940), pod pseudonimom Mirko Mitrov. Objavio je do rata, kao pesnik socijalne poezije, i zbirku *Šume* (prvo izdanje u Nikšiću, 1938, drugo u Beogradu, 1939). Izbor iz svoje predratne poezije, zajedno s pesmama pisanim u ratu, od 1942. do 1944, i posle rata (do 1949), štampao je u zbirci *Zemlja na kamenu*, izd. *Prosveta*, Beograd, 1950. (U ovoj izbor nije uneo nijednu pesmu iz zbirke *Pobune uma.)*

prag zaumlja *(»manitosti«)*, u doba socijalne svoje poezije izašao iz tamnosti neartikulisanog sveta na čistinu artikulacije prožete ubeđenjem u apsolutnu njenu preciznost i moć, — tako da epoha socijalne poezije Banjevićeve, ako se uporedi sa epohom poezije *Pobune uma*, deluje kao izraz njegovoga izlaska iz šume Noći na proplanak savršene čistote, — ne može biti nikakve sumnje da je njegov stih tu izgubio svoju dubinu i snagu podzemnoga, tamnoga zvučanja. Nesumnjivo, »pobune uma« dozivale su izlazak na ovu čistinu: sva poezija, kojom su one zračile čak i onda kada je autentična *mahnitost* bila teško izvitoperavana glumom, pa i izvesnim kultom ludila (u stilu boemsko-noćničkog romantizma i često rđavo shvaćenoga Ujevića), delo je žudnje za izlaskom iz neartikulisanosti pravcem ka artikulaciji. Socijalna poezija Banjevića, kojoj prethode ove njegove »pobune uma«, jeste *artikulacija* ovih pobuna, i to pre svega kao izlazak iz tamnog sveta praiskonstva, iz tamnine (»tmuše«) iskona i primitivizma, tako da su pobune uma, pa i *mahnitosti* ovoga pesnika, kao i u poeziji nekih drugih crnogorskih pesnika njegovoga naraštaja (čije iskustvo arhaičnosti bezdana je neuporedivo manje), uvod u njegovu revolucionarno artikulisanu pobunu protiv sveta.[2] Ali, socijalna poezija značila je za Mirka Banjevi-

[2] U »pobunama uma« Banjevićevim, koje kao da doista dozivaju opasnost zaumlja, ima i »literature«, i to u stilu kafansko-boemskog otpadništva koji je, ne jednom, izvitoperavao izvornost njegovoga doživljaja, vizije i stiha, približavajući ga opasno »fantazije maršalu« Štedimliji (Saviću Markoviću). Ovaj je, u zbirci *Rub jave*, štampanoj 1929. u Paraćinu (godinu dana pre Banjevićevih *Pobuna uma)*, dozivao zaumlje kao spas od »jave«: »U javi otkrovenje!? / To je sramno bjegstvo u spasenje«. Tu je Banjević postajao žrtva baroka pseudo-gongorističke mašte koja, zaverena »ekstravaganciji«, želi da izazove što jači utisak u čitaocu, ali nalazi samo usiljenosti.

Međutim, ta »literatura« ludila nije uništavala suštinsku autentičnost njegove poezije bezdana iz ove epohe. Osim toga, kroz nju se produžavao onaj isti *otpor postojećem svetu*, koji će se, u stilu boemskoga noćništva, javljati i u poeziji nekih drugih crnogorskih pesnika, Banjevićevih ispisnika. Nije teško u Banjevićevim stihovima, u kojima ovaj stil likuje nad poezijom: »Večeras . . . kad sam se vraćao s uma, / gdje sam rasipao strasti«, naslutiti odjek stiha »Ja sam noćas sišao s uma« *Đorđa Lopičića*, pesnika koji se inače, svojom neuporedivo »književnijom« frazom, u posle-ekspresionističkom stilu, potpuno odvajao i od Banjevićeve tamne podzemnosti i od ovakvih usamljenosti kojima ju je on opterećivao u duhu »fantazije maršala«: »Prognaše me iz grada, / Mene ludaka i skitača starog. / I sad jaučem sa brega, / Jer ja sam noću lud / Od svega što me boli. / — / Pod bregom spava šuma, / Duboko kao trudna žena kad diše« *(Van grada; Gajret*, 1928, god. IX, br. 2). Takođe tu nije teško naslutiti i blizinu *Radoslava Ljumovića*, koji je pokušavao da se bratimi sa »crnim đavolom«, okrećući se protiv »svetinja« postojećeg sveta: »crni đavole, brate moj /. . ./ razaraj svetinje,

ća, upravo kao ova artikulacija pobune, ne samo pobunu protiv »pobuna uma« ili pobunu protiv arhaičnosti, nego i pobunu protiv poetske snage koju je on nalazio u tim pobunama i u toj arhaičnosti: ona je značila odricanje od ponorne snage njegovoga

gasi dnevne luče, / i ja sam s tobom, nisi sam«, i koji je, u istome duhu negacije postojećeg, oglašavao da je *kužan:* »Ostavite me ovde sama! / Nemojte ići / Mojim ulicama, / Niti mi blizu prići! / — / Kužan sam: bežite s puta — / Recite svakom nek me se kloni / Za ova dva minuta / Dok isceljenja čas zazvoni« (u pesmi *Kužan sam,* u jedinoj Ljumovićevoj zbirci, *Sutonski odbljesci,* objavljenoj u Nikšiću, 1925).

Svi ovi pesnici išli su u otpadništvo od postojećega sveta kroz pokušaje otpadništva od »uma« i »jave«. Ma koliko da u njihovim pesmama boemskog otpadništva ima, često, »literature«, suština tog odmetništva bila je autentična: njenu autentičnost potvrdiće *istorija* ovih pesnika koji su, kao Banjević, veoma brzo pokušali da artikulišu svoju pobunu u okvirima socijalne literature ali, ne manje, i revolucionarne akcije.

Otuda je, uostalom, Đorđe Lopičić, koji se u ovo doba sve izrazitije okretao revolucionarnoj akciji (». . . umetnost treba da izlazi iz duše naroda, pa da je za narod, jer ona ne sme biti za određeni broj, već da je opšta«, — *Razmišljanje o umetnosti; Mladost,* Zagreb, 1928, god. VII, br. 4), prihvatao, uza sve ograde, Banjevićeve *Pobune uma,* pišući da je »njegovo tamno pevanje (. . .) očajni trzaj srca kroz pobunjeni um. Ima tu ironije života i nečega što je teško, očajno, ludo, što ubija, muči i deluje sumorno i ne sasvim obično«, ali dozivajući »sređivanje« i očekujući »kristalizacije« Mirka Banjevića. On je osetio da do tih »kristalizacija« mora doći; ako u Banjevićevim *Pobunama uma* progovara duša arhaičnosti, ako u njima, van svake sumnje, ima primitivizma brđanina koji se teško prilagođava novim oblicima života, taj njegov primitivizam jeste *primitivizam »praiskonca« u svetu kapitala,* otvorena mogućnost za svakakva gubljenja ali, ne manje, i za »kristalizaciju«, pravcem revolucionarne akcije, kroz sukob sa društvom. Mirko Banjević, koji prihvata revolucionarnu akciju, jeste crnogorski student koji gladuje na beogradskim ulicama, sin crnogorskog seljaka i rudara; ali on je, istovremeno, i ovaj »praiskonac« i *potomak guslara* koji više ne gusla ali u čijem duhu i sluhu je ostala jeka od gusala i čija *neprilagodljivost jeste, takođe, pretpostavka njegovoga revolucionarnog opredeljenja.* U njegovome praiskonstvu potomka guslara ima nečega hajdučkog, što će neumitno da odvede u sukob sa postojećim društvom, ali i u revoluciju: nije ni najmanje slučajno što će ova mukla jeka od gusala, koja se ne jednom naslućuje iz tamnog ritma i reči njegovih *Pobuna uma,* da probije iz ove muklosti i oglasi se, punim glasom, na Sutjesci.

Nije takođe slučajno ni to što je Štedimlija, koji je, na putu ka fašizmu, preko ideologije Crne Gore kao »Crvene Hrvatske« Sekule Drljevića *(Crna Gora u Jugoslaviji,* sa predgovorom dr Sekule Drljevića, Zagreb, 1936; *Crvena Hrvatska,* Split, 1937; *Osnovi crnogorskog nacionalizma,* Split 1937), — i pokušavajući najpre da se od »maršala fantazije« prikaže kao »maršal« socijalne literature i dijalektičkog materijalizma *(Simulanti u socijalnoj literaturi,* Zagreb, 1932; *Skidanje maske,* Zagreb, 1932; *Antikrležijanci ili kako se kod nas pišu »marksističke« kritike,* Kragujevac, 1933; *Mistifikatori likvidiraju umjetnost,* Zagreb, 1934), — revolucionarnu misao i akciju crnogorskih pesnika svog

dotadašnjeg tamnog i uvek kao smetenog (kao zlim silama opčinjenog) jezika. Imperativ revolucije oglasio se, i u Banjeviću, kao imperativ negacije primitivizma, u otporu konzervatizmu pseudo-deseteračke psihologije; to je *progresivistički racionalizam* koji odbija svaku arhaičnost kao jemstvo regresivnosti, ali koji, u poetskoj stvarnosti ovoga autentičnog, nepregorelog »praiskonca« Mirka Banjevića, nije ništa drugo nego odbijanje

naraštaja pokušao da objasni njihovim *»guslarskim poreklom«.* Odričući se od svega što je dotle radio (»Ako je potrebno, ja se i formalno, vrlo rado, ovdje javno odričem toga svog rada«, — *Skidanje maske),* on se pozivao na Tina Ujevića, koji je u pamfletu *Nedjela maloljetnih (Izdanja Nove književne revije »Ml. Bosna«,* Sarajevo, 1931) pisao o naraštaju pobunjenika tridesetih godina: »oni viču o idealu i novom društvu, a prava im je svetinja: nerad, seksus, novac«, govoreći da je »buntovnost« mladih crnogorskih pesnika »bila (. . .) namještena i sračunata na koristan ishod. Jer kao bezvrijedni za društvo i sredinu, nadali su se da će protestima, ukoliko ne fasciniraju, zavarati, zavesti, i zaplašiti druge da bi od njih što više ‚ispumpali'. Takva im je bila i socijalna poezija. Ona je bila socijalna samo ukoliko ju je stvarao jedan socijalno bolestan elemenat« *(Skidanje maske).* Ali, za njega je to pre svega *»potomstvo guslara«:* ». . . cijelo ovo potomstvo guslara, autora narodne epske poezije, samo sobom je došlo u sukob sa društvom. (. . .) Od svojih predaka, guslara, zadržali su smisao o duhovnom aristokratizmu, individualističko gledanje na svijet, ljubav za poeziju i načelo: ‚Bez poretka najbolja nauka'« (takođe u brošuri *Skidanje maske).* Kasnije, kao *ustaški ideolog,* on će ovo potomstvo guslara da prikaže kao »čimbenik nereda i nesigurnosti«: »Kad govorimo o balkanskom čovjeku mislimo na onog čovjeka na europskom jugoiztoku, koji se stoljećima izpoljavao osobinama, kojih nema europski, prosvijećen i kulturan čovjek. Duša tog balkanskog čovjeka prožeta je sva hajdučkim osobinama i zanosi se hajdučijom kao uzorom junaštva i čovječnosti. Što je Balkan uvijek izvor nereda u Europi i što je držao na oprezu cio kulturni sviet dolazi otuda što je balkanski čovjek bio hajduk po svim glavnijim svojim osobinama i što je uspievao dolaziti do takvoga izražaja, da su od njegove volje i njegova rada zavisile ne samo sudbina pojedinih naroda i država europskog jugoiztoka, nego i mir ciele Europe« *(Partizani o sebi, izvorni dokumenti o političkom podrietlu partizana i o njihovom prebacivanju iz inozemstva na područje Nezavisne države Hrvatske,* Zagreb, 1944, prvo poglavlje: *Kolievka Hajdučije,* str. 19—20); »Kod ovih hajduka i nasilnika, kod pojedinih nomadskih bandi središnjeg balkanskog gorja, mentalitet ljudi koji su stoljećima živjeli od pljačke i nasilja i koji su svuda bili čimbenik nereda i nesigurnosti, progovorili su u sadanjim odmetnicima. To je zadnji trzaj jednog organizma, koji dolazi u sukob sa uljudbom i kulturom novog čovjeka, koji se ne želi posvietiti radu i redu i koji pokušava ostati na istoj razini na kojoj se nalazi u posljednjih petsto i više godina. Taj nomadsko-pljačkaški organizam ljudi bez prave narodnosti i neodređene rasne pripadnosti zadahnut je i prožet duhom i mentalitetom partizanstva, pod kojim se imenom njegovi nosioci s ponosom pojavljuju izspisujući ga na svojim krvlju obojenim crvenim zastavama« (isto, str. 26—27). Jednom rečju, »kad čitamo suvremene pisce, koji pripoviedaju kako je dignut ustanak u Šumadiji 1804, dobijamo dojam kako da je to upravo recept, po kojem je dignut ustanak u istom kraju i u susjednim oblastima i 1941« (isto, str. 18).

samoga Banjevića, ili socijalna artikulacija njegove pobune kao slabljenje njegove pesničke snage. To je Banjević koji neće da bude arhaičan i primitivan, Banjević koji je mogao da potpiše, od reči do reči, rečenice iz prvoga broja nikšićkog časopisa *Razvršja* (januar—februar 1932), kojima se traži »... jedno dalekosežnije gledanje naprijed, jedan sadržajniji presjek samih sebe. *Dosta nam je istorije.* Ako već ništa iz nje nijesmo mogli naučiti, neka naši napori ostanu bar kao opravdanje sadašnjosti, kao jedno pregalaštvo savijesti i snage za svojim unutrašnjim i spoljašnjim oslobođenjem«.[3] Ali ovo »Dosta nam je istorije«, u

[3] Uvodnik za prvi broj *Razvršja* napisao je Đuza Radović. Velibor Gligorić, govoreći o ovom časopisu u *Vremenu* (1. marta 1932), pisao je da »njegov idejni plan nije jasan, mada pokazuje svoju orijentaciju, jer je u osnovi presečen dvema suprotnim smernicama, zadržavanjem u tradicionalnom epskom osećanju svoje krševite i gorštačke zemlje, i širom socijalnom aktivnošću. Usred slikovitih socijalno-ekonomskih obeležja pojavljuje se Njegoš kao epska svetinja, koja poezijom rodne grude zamuti pojmove i prepreči izlaz u današnju stvarnost«. Đorđe Lopičić je, 1933 (u članku *Nedovršeni književni zamah u Crnoj Gori; Glas Crne Gore),* pisao da *»Razvršje* predstavlja ozbiljniji pokušaj okupljanja naprednih snaga, ali je i u njemu bilo neko čudno društvo, bilo je ljudi s kojima ni tada nijesmo bili jedno, a danas još manje«. On je kritikovao i stav »Dosta nam je istorije«: »U *Razvršju* smo tražili ‚jednu književnost koja će biti stvarna', ali ne znajući vrijednost pozitivnih tradicija, govorili smo da nam je dosta ‚istorije' i da ‚iz nje nijesmo ništa naučili', a stvarno nijesmo znali da uočimo velike zakone društvenog razvitka«.

Ali, ovo »Dosta nam je istorije« nije samo izraz nerazumevanja »pozitivnih tradicija« i odsustva razumevanja »zakona društvenog razvitka«, nego je i izraz (možda i neumitni?) sukoba tadašnjega mladog naraštaja crnogorskih intelektualaca sa izvanredno moćnim crnogorskim tradicionalizmom. Nerazumevanje »pozitivnih tradicija« je tu, možda, i fatalni izraz moći tradicionalizma, pseudo-romantičarskog, »deseteračkog«. To je *radikalistička* pobuna koja je, formalno, poreklom iz proletkultovskih ideja *Nove literature* (časopisa koji je bio *stožer* čitave socijalne literature i svih njenih glasila, pa i kratkotrajnog nikšićkog *Razvršja,* koji je policija zabranila posle trećeg broja), a koja je stvarno *»negativni« izraz tradicionalizma u Crnoj Gori, pokušaj radikalističkog njegovog negiranja,* onaj isti koji će doći do izraza u više mahova, između ostaloga i u almanahu srednjoškolaca *Na krčidbi* (Podgorica, 1932), u članku Vladimira Milića, i to u znaku imperativa formiranja crnogorske književnosti: »Formiranje crnogorske književnosti dolazi kao posledica kulturno-istorijskog i ekonomsko-socijalnog razvitka. Ona dolazi da iskorijeni osnov božanskih i mističnih sila u sklopu etničko-epskih i religijsko-legendarnih majstorija. Život u pravom značenju ostao je potpuno prikriven i zastrt velom mračnih rastrzanja. Sav impuls istorijskog zbivanja prekinut je u službi kojekakvih monstruoznosti«. (U istom almanahu V. Milić objavio je i pesmu *Gorske kiše:* »K nebu izdignutih ruka i pogledom molbe / Stari glavari o prošloj sreći snivaju. / Odličja im na prsima, spram srca, / Što žude krv siromaha. / Sami su. Ne prate ih više, / U legendama, slavi i sili zgurili se. / Gorske i plahe smrtno ih tuku kiše«.)

Banjevićevom najprisnijem doživljaju, znači Banjevićevo *dosta mi je* »praiskonca« Banjevića, a ovo »dalekosežnije gledano naprijed« iskazaće se, *u njegovoj poeziji* (i ako se promatra u odnosu na zbirku *Pobune uma* i na njegovu kasniju poeziju, pre svega u zbirci *Do iskapi* i u nekim pesmama knjige *Rođdanici,* koje produbljuju osnovni sadržaj *Pobuna uma),* kao »gledanje unatrag«: ako tu ima, u ovoj artikulaciji pobune, razbistravanja misli i reči pravcem nedvosmisleno veće književne pismenosti, ta pismenost ne samo što ne nosi, ni izdaleka, u sebi onu prodornu snagu koja se, povremeno, javlja u *Pobunama uma,* nego nosi i modele zdravo-razumskoga racionalizma istorijski preživele građanske poezije u čijoj jasnoj reči i stavu umire svaki autentičniji plamen bića i reči.

On je pevao tu crnogorskim rudarima, ali ne bitnim *njihovim* (i svojim) jezikom; on je pevao platanu koji je njegov otac zasadio usred krša, ali ne jezikom toga istoga krša: »Brda će se roditi u daleka doba, (donoseći miris novog, sočnog ruja, — / moj snažni platan iznad tvoga groba / neće skršiti ni bura ni oluja)«.[4] On je odjeknuo na krvoprolića na Belvederu, u pesmi *Belveder* (1936), ali u stihovima: »Usred divljine mraka / usred tamnine noći / pregršću rujnoga zraka / ovaj narod je gorio. / — / Pred njegovom moći, / čvrstom ko kamen stanac / pucao je tiranski lanac« nema gorenja i govorenja toga njegovog naroda, kao što u strofi: »Skadarsko Jezero — modra zjenica vida, / gdje zgusnuta se ogledaju naša stradanja, / sa golomrkog krša i trošnih podzida / u tebe ronimo svoja stradanja«,[5] nema bića reči ni ovoga krša ni jezera ni stradanja. To je vraćanje utilitarnoj deklarativnosti rane, i već uveliko prevaziđene, građanske epohe, veliko pesničko »unatrag« u odnosu na višeslojno-tamni izraz nepregorele arhaičnosti *Pobuna uma* koja se iskazivala, objektivno, i pokretom krajnje izvornim, kao »dalekosežno gledanje unaprijed«, kao *progovaranje duha nove poezije vremena,* kao *poetska* budućnost. Stihovi revolucionarnog buđenja, iz pesme *Mi smo ustali:*[6]

Gorka je povijest k'o ujedi guje
u našem životnom otkrovenju,
al' nosimo moć čelične otpornosti

[4] U pesmi *Platan.*
[5] U pesmi *Skadarsko jezero.*
[6] Odlomak iz poeme *Obračun,* objavljene u zbirci *Ognjena jutra.*

što u našim kostima danuje.
Izbušili smo zemlju u rovenju
tražeći spasa u ovoj
beskonačnoj prostornosti.

. . .

Kao iz rova ustali smo
da se spojimo
mi — obraz zemljine kore.
Nadolazimo plimom —
ničeg se ne bojimo,
od ovakvoga života ne može nam biti gore.

Što smo se mučili,
ne mari ništa —
tim tvrđe idemo u svome redu.
Nemamo ognjišta,
mir, topline,
a svaki od nas uvjeren u pobjedu
bez žalosti i straha gine,

nesumnjivo su, u ideološkom ali ne i u pesničkom smislu, »naprijed« u odnosu na stihove iz zbirke *Pobune uma* u kojima se, kroz polupismenost i grcanje reči deseteračkog duha, u žudnji za buđenjem života iz tame, oglašavala poezija izvanredne snage, i u dosluhu sa najbitnijim tokovima moderne poezije epohe:

O večita tamo našeg mrtvog doba,
Gde me nešto baca mnogo zajecana

. . .

Raspući se jednom, razvedri se mahom,
Dako vidim život, jer ga tražim davno.

. . .

Na vrh brega vene jedan zvuk moj boni,
Ja ga uvek zovem u dolinu muka,
Da probavi ovde kao tužni oni
Moji mali snovi prekrštenih ruka

(Tama). Ova strofa, koja počinje jedinstvenim stihom: »Na vrh brega vene jedan zvuk moj boni«, i do koje se Banjević s mukom probijao (kao njegov otac, kroz krš ka zemlji), preko svih krševa i okuka svoga govornoga, arhaičnog, jezika: »Gde me nešto baca

mnogo zajecana«, *»Raspući* se jednom . . .«, *»Dako* vidim život . . .«, delo je ovog probijanja ka nemogućnoj artikulaciji (kao probijanja ka nemogućnoj zemlji, kroz kamen): vizija, naslućena u poslednjem stihu (ali koja izmiče interpretaciji jer je rođena u ovoj nemogućnoj artikulaciji): »Moji mali snovi prekrštenih ruka«, *bezazlenošću* kojom zrači, kao nekom suzom, delo je ovoga napora i ove uzaludnosti: nepatvorena poezija.

Taj »praiskonski«, mutavo-polupismeni, ali neodoljivo poetski (u toj mutavosti, u toj polupismenosti), Mirko Banjević iščezao je u doba njegove socijalne poezije. Taj »primitivni« Banjević naslutiće se, u ovo vreme, tek ponekim stihom poneke pesme, možda najviše u pesmi *Tužba Svetom Vasiliju Ostroškom*, koja je najznačajnija pesma ovoga pesnika u epohi od 1933. do 1941 (i jedna od možda najznačajnijih, a svakako *najspontanijih*, pesama socijalne poezije uopšte), i to upravo zbog toga što predstavlja izvesnu sintezu (iako ne dublje razvijenu) Banjevićeve autentične prirode, njegovoga mentalno-verbalnog ustrojstva koje on nije uspeo da koriguje ni u najmanjoj mogućoj meri, sve do poslednjega svog dana i stiha, i njegovoga revolucionarstva, sintezu njegovoga arhaičnog crnogorstva i njegovoga revolucionarnog (anti-arhaičnog) opredeljenja:

Veliki, Vasilije Ostroški sveti,
nek ti je slava!
Dojadiše nam ovi krševi kleti —
skapa nam i dijete i vo i krava.

Evo dolazimo dvjesta godina
do tvoga kamenog stana,
izvirimo gladni iz sušnih dolina
za spas — za miris ozjelog tamjana.

Proglodasmo stopama tvoje pragove.
Cjelovima s krvavo puklih usana
napravismo već na zidu sagove —
i ne svanu nam za našega dana.

Tražimo te, sveti i čudotvorni,
nek ti je dar i služba!
Postasmo ljuti, zli i umorni,
naša se teška ne čuje tužba.

Ova tužba svetome Vasiliju Ostroškom jeste *optužba* Vasilija Ostroškog, pobuna protiv sveta koji se vekovima u njega kune, moli mu se i darove mu prinosi, negacija tog sveta.[7] Ali u toj negaciji, u tom otpađivanju od sveta kojim vlada sveti Vasilije Ostroški, kao da se naslućuje i sâm taj svet, i gestom i rečju (neuporedivo više nego spolja, opisom); u rečenicama-stihovima: »i ne svanu nam za našega dana«, ili: »nek ti je dar i služba«, jeste i samo to iskustvo Crne Gore koje hodočasti Vasiliju Ostroškom i najprisnija, najautentičnija izražajna i jezička priroda Banjevića. Takvih rečenica malo ima u ostalim njegovim pesmama socijalne inspiracije.

Jezik sveta kletve i molbe, psovke i herojsko-epskog titanstva, ovde tek naslućen, oglasiće se tek u nekim stihovima koje je Banjević pisao za vreme rata, a pre svega u nekim fragmentima njegove poeme *Sutjeska*, koju je počeo da piše još 1943, ne mnogo posle bitke na Sutjesci. Kao da je tek revolucija vratila pre toga uskraćeno pravo na herojsko-mitski, arhaični jezik i stih, od kojega se, dotle, Mirko Banjević čuvao. On je Sutjesku doživeo kao vaskrs epsko-herojskog duha, pa čak i kao vaskrs deseterca.[8] Opsednut veličinom Sutjeske, on je pokušavao da

[7] Od svih svetitelja u Crnoj Gori je »najstrašniji sveti Vasilije, koji počiva u čarobnom Ostrogu. K njemu dolazi sva Crna Gora, Dalmacija, Ercegovina, Bosna, Sandžak, pa čak i Arbanija, i veliki skupovi o nekoliko praznika godišnjih dovedu hiljadama pobožnog svijeta na poklonjenje i prilog svecu. Vjeruju da on iscjeljuje, da pomaže i da oprašta grijehe. Za Crnogorca je najstrašnija zakletva: ‚Tako mi Vasilija!', ‚Čivota mi svetoga Vasilija!'« (Simo Šobajić, *Crnogorci*, Beograd, 1928).

Inače, zabeležena je istorija Banjevićeve pesme *Tužba Svetom Vasiliju Ostroškom:* »U djetinjstvu sam često išao u manastir Ostrog, gledao šta se tamo radi, ‚pristupao' svecu... Kasnije sam jednom prilikom, zajedno sa Đuzom Radovićem, prošetao kroz manastirski vrt i ‚uljanik', razgledao bašte, građevine, i kroz rešetke prozora na jednom svodu, iznad kojega piše *Vo imja Gospodi*, primjetio čitava brda raznih namirnica... Ovi kaluđeri umiju da udese život, pomislio sam. Godinu dana nakon toga, otpušten iz službe, lutao sam Beogradom i na pločniku Aleksandrove ulice, gladan i prazan, sjetih se bogougodnika u Ostrogu i potekli su prvi stihovi: »Veliki Ostroški Vasilije sveti, nek ti je slava« (Nikola Drenovac, *Pisci govore*, izd. *Grafos*, Beograd, 1964).

[8] U epohi bitke na Sutjesci oglasio se u njemu i deseterac. On je Sutjesku doživljavao, na mahove, deseteračkí, pa je neke pesme tako i napisao, namenjujući ih pevanju. »Njegove ratne pjesme, kao na primjer, *O Sutjesko, vodo ledna*, ušle su u narod i postale narodne« (Milorad Stojović, *Bol i otpor Mirka Banjevića*, predgovor u knjizi Banjevićevih izabranih pesama *Zavjet*, izd. *Grafički zavod*, biblioteka *Luča*, Titograd, 1966). Ostalo je i o tome Banjevićevo kazivanje, kao i beleške u njegovom ratnom dnevniku: »Poslije mjesec dana (od

stvori *poemu kao ep*, trudeći se da, u nizu pretežno kratkih pesama, zabeleži sve ono što mu se činilo da je u njoj motivski i tematski najbitnije, ali i sa izvesnom starodrevnom i epskom ali i letopisačkom savešću koja je omeđavala granice njegove mašte i stavljala mu u *zadatak* da piše o svemu za šta je smatrao da treba da bude zapisano a što nije uvek nalazilo podjednako živoga odjeka u njemu, tako da se u ovoj njegovoj poemi, u kojoj su pesme veoma neujednačenog intenziteta, ponekad oseća konstrukcija, plan, preko dozvoljene mere, i tako da ova poema, koja zahteva da bude u celini čitana, neuporedivo jače deluje pojedinim odlomcima nego celinom, u prvom redu stihovima pesme *I to je slava:*

Kost u grmenu
mrlje po kamenu
grob bez imena
i što te nema —
to je slava
što si izlomljen
što si ostavljen —
i to je slava
što si nezvan
što si neznan
što si prezvan —
i to je slava
i što si i što nisi
ponizi-povisi
kuća bez šljemena
ploča bez pomena —
i to je slava!

13. juna, dana glavne bitke, — R. K.) ja i moj brat oba smo bili, kao ranjenici (on sa Sutjeske, ja sa Konjica), u pozadini, u Pješivcima (Litvin Do). Bio je još jedan drug s nama. Sjetio sam se Sutjeske, prisnijevala mi se i zapisao sam: ‚Danas je mjesec ravno od nesrećnog dana na Sutjesci. Ja sam zaspao oko podne i u snu čitavu tužaljku pisao, tužio i plakao, nabrajajući naše žrtve i natčovječanske borbe. Kad sam se probudio, oba oka bila su mi puna suza koje su se stočile niz donje trepavice, isto kao na javi'. (...) A gotovo taman poslije šest mjeseci, mjesto o bici ja bilježim da sam napisao i prve pjesme o Sutjesci: ‚5. novembar. Danas sam napisao pjesmu o Mizari (Savi), za pjevanje u kolu i društvu. Tu je njegov brat (Radosav); on je zaplakao, ali se oduševio pjesmom: daje mi kutiju cigareta u znak poštovanja i drugarske pažnje. Pjesma je grmnula iz viteških partizanskih grudi na opšte zadovoljstvo'. Baš to je bila pjesma, čiji su stihovi *O Sutjesko vodo ledna* začeti još 13. jula u snu« *(Posle pesme o pesmi*, zabeležio Milorad R. Blečić, *Nedeljne informativne novine*, 15. IX 1968).

U patosu ovih stihova ima više odblesaka Sutjeske nego u svim drugim stihovima ove poeme. Taj patos je kvintesencija patosa herojske tragike, njena bitnost koja se ne može *ispričati*. Ali to je i sâm *duh* herojskog mitotvorstva, koji nadilazi zemlju racionalne logike, odazivajući se njegoševskom imperativu da bude ono što biti ne može, da *bude nemogućno:* da se bude u samome grotlu protivurečja, *jači* od njega: »I što te nema — / i to je slava«. To je slava, kao vrhunska, tragično-herojska manifestacija bića, kao objava da je biće provalilo svoje granice, da se kroz ne-biće (»i što te nema«), — i tek kroz njega, — ostvaruje, kao apsolutni totalitet, kao prevazilaženje protivurečja biti i ne biti. Tu se ne može biti »ostavljen«, »nezvan«, »neznan«; tu, iznad protivurečja bića i ne-bića (»i što si i što nisi«), sve je slava: tu čovek i kao »kuća bez šljemena«, pa čak i kao »ploča bez pomena«, jeste u slavi kao u apsolutnosti, kao u totalitetu bića i ne-bića; herojski patos je ovde, u ovoj pregršti stihova iz poeme *Sutjeska,* patos prevazilaženja tragike kao tragike protivurečja; *izraz* ovoga patosa jeste osvešćenje o tragičnom, kao krajnje protivurečnom, ali koje se prevazilazi. To je heroizacija kao prevazilaženje krajnje protivurečnog (krajnje tragičnog), ali *kroz* njega samog. Antiteza »što si« — »što nisi« razrešava se herojski kroz puno svoje uzvišavanje, putem ka stihu svog neposrednog objavljivanja: »i što si i što nisi«, kao putem ovoga prevazilaženja protivurečja, ili svesti o nemogućnom. »I što si i što nisi«, to je nemogućno-mogućno, ili nemogućno koje jeste i mogućno. To nije ukidanje svesti o nemogućnom, nego njeno prevazilaženje u njoj, i dok se ona objavljuje.

To je nedosežno priči: slava kao ovo nemogućno-mogućno, ili ovaj trijumf bića kroz ne-biće, kao trijumf totaliteta kroz »grob bez imena«, jeste krajnje protivurečje (jednog — bezimenog, imenog — bezimenog, čak nezvanog i zvanog), i zbog toga protivurečje pojmljivog i nepojmljivog, razumskog i van-razumskog, izrecivog i neizrecivog. To je, kao romantičarski tragični heroizam, vrhunski trenutak protivurečnog jedinstva racionalnog i iracionalnog, njihovog neprestanog objavljivanja jednog kroz drugog, njihovoga »prepoznavanja« jednog u drugom. Priča (ep) je neumitna racionalizacija ovoga jedinstva, ili njegovo razbijanje (tragično-herojski čin nije racionalan čin): samo u povlašćenim trenucima, kao što je ovaj trenutak Banjevićeve objave slave, koji su u stvari trenuci prekida priče, ona dostiže svoju sopstvenu suštinu. Slava je *trenutak,* kao izmirenje protivurečja vreme-večnost, ili kao prepoznavanje večnosti u vremenu. Ona ne može da *traje:* nema slave u vremenu. (Nema je celom dužinom epa.)

Banjević se neprestano *vraćao* poemi *Sutjeska;* novim verzijama ona je dobijala u snazi.[9] Ipak, on se nije vratio pokušaju epskoga govora izvan kruga ove poeme. Čak, sve što je pisao posle *Sutjeske* jeste *udaljavanje od epskoga,* i to kao udaljavanje od vremena, *pravcem vanvremenog,* ili, — ako se njegovo pisanje posle *Sutjeske* sagleda u njegovoj sopstvenoj pesničkoj istoriji, — pravcem duha i jezika njegovih prvih pesama, iz zbirke *Pobune uma,* kojima je, u osnovi, odsustvo vremena.[10] Bitni, suštastveni Banjević, onaj najznačajniji (i sasvim sigurno neza-

[9] Poema *Sutjeska* ima četiri varijante. Prva je objavljena 1946 *(Pobjeda,* Cetinje), druga 1953 *(Rad,* Beograd), treća 1958 *(Kosmos,* Beograd), četvrta 1961 *(Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti,* Zagreb). Najveće izmene sadrži treća varijanta. Tu je, između ostalog, uneo pesmu 17. u drugom delu, o otkinutoj ruci bolničarke Stanke, koja, u eksploziji, »doletje sama na mukli zov / da ruke previje ginjenika / put nje pružene ko braća bliska«. Ali tu je očigledna i njegova težnja da herojsku tragiku poeme produbi elementima realističkim. To su nove pesme u drugom delu; o mukama borca koji treba da ubije ranjenog druga, da ne bi pao neprijatelju u ruke (pesma 9) i pesme o gladi i egoizmu koji ona rađa (pesma 10. i pesma 12). To je najviše naglašeno u pesmi desetoj, o »parčetu« skrivenom u džepu: »Krijem parče u džepu / krijem da ne vidi drug / . . ./ Parče krijem i od samoga sebe / parče krijem za sjutradan / parče od sadruga krijem / a ovaj pojeo svoje unaprijed / i ostao prazan / ko prazan prostor i dan. / — / Ni onaj meni rastegljaj opute ne da / da privežem opanak / i dalje da koračam — / *rado bi ga zgulio s mene u usta* / a ja hoću da pređem i ovaj proplanak! / I otmem od njega ko vuk, ko vuk / u meni se probudio vuk — / *vuku sam nalik! / vuku je nalik!*«

[10] Ta vanvremenska arhaičnost je u osnovnim pesmama zbirke *Pobune uma* i nekih pesama iz poslednjih Banjevićevih knjiga *Do iskapi* i *Roždanici.* Ona je jemstvo suštinskog jedinstva ovih knjiga, kojima se povezuju, u nerazorivi krug, početak i kraj Mirka Banjevića, pesnika koji kao da se, u poslednjoj svojoj deceniji, vraćao sebi prvašnjem.

Ali ovo vraćanje zbiva se tek negde oko 1960. Možda je za njega bilo potrebno usamljivanje, sve dublje zatvaranje u neku samoću u kojoj se Banjević družio samo sa izginulim herojima, pozivajući ih na gozbu (»Možda ste se smirili / u otupljenju / možda ste se pomirili / u otuđenju / možda ste se i jadom ponijeli, / ili se zaboravili / da postojite / i da ste bili«, — *Gosti; Roždanici).* Možda je bilo potrebno ono *udvajanje,* u prostoru i vremenu (»Ja tamo odlutali i ovdje nepomičan / na razdvoju ko na dva puna vijeka«), koje će mu iznuditi potrebu zatvaranja i sklanjanja u reč tvrdu o koju se stih teško, i muklo, lomi, i u kojoj, s vremena na vreme, kao da ima odjeka pozne poezije Radovana Zogovića: »Ako razgrneš i to što dosad osta ovdje / — a neka sam tamo prisustvom svijesti — / rasjek mene na ploče kamene, na dračne bodlje, / ispodzemni jad i ad ne potegnu, ni u se smjesti. / — / A zaledíš li mi atome spomena tamo za stvari / — neka mi je odsustvo tjelesnosti neviđeno — / drobnosti mojih iskara biće ko čergari: / razlomci od mene — ogorjeline izrivene gdje no / — / njive je dah, smokve

menljiv), nije Banjević u vremenu nego Banjević u vanvremenosti. To nije Banjević *artikulacije* nego Banjević suočen sa prazninom koja izmiče artikulaciji, a koja je praznina vanvremeno-arhaičnog, pre-vremenog: ne samo pre-epskog nego na mahove i pre-logičkog, pre-mitskog. Nije ni najmanje slučajno što je on, u poslednjoj svojoj knjizi, *Roždanici,* objavio na uvodnom mestu pesmu *Tok:* njega je *tok vremena* opsedao, tim više što mu je izmicao. On se pretvarao u nekakav opsesivni

mlječnost, vitkost višnje, / vrisak djetinjstva, golema tužaljka predškolska, / uzaludni vapaj, molitve Ostrogu i svevišnjem / i strahovanje omrcanja i bdina jamska i udolska. / . . . / A svijet obiđeš ušir, u dubinu, u dalji, / i otučeš se o mrake, o pragove tuđih ulica i soba / pa i nepokretan razdvojiš se kao plamen taljiv / lizneš vrhom pomena od nadselskog podneblja do ispod crnine groba«, — *Prva trava baštinama; Roždanici.* (Čak su i rime ovde, ali često i u drugim poznijim Banjevićevim pesmama, kao rime Zogovićeve: *ovdje — bodlje, neviđeno — gdje no.)* A možda je, uza sve to, bio potreban i podstrek spoljni: sve izrazitije ponovno interesovanje pesnika *moderne* poezije za arhaičnost i za bogatstvo »primitivnog« jezika.

Knjigama *Do iskapi* i *Roždanici* prethodi velika pesnička kriza Banjevićeva, njegove poeme *Njegošev spomenik* (Cetinje, 1947), *Zvezdani voz* (Zagreb, 1951) i *Bezdani* (Cetinje, 1956), od kojih jedva da je koji stih preživeo. Poema *Bezdani* nesumnjivo je izraz Banjevićevog pokušaja da se oslobodi poezije u kojoj je on utilitarizam pokušavao verbalnom patetikom da poetizuje, bezuspešno, zapadajući često u prozu; ta poema je, u stvari, niz pesama kojima se slavi more, kao lepota, ljubav ili, čak, i »rodna baština«. Ima, povremeno, tu napora (uzaludnog) da se poetski doživljaj približi refleksiji: »Slan dah i jod po rasprsloj kori, / svi ovi cvjetovi, sva ova bilja, / što rastu obalama u zimzeleni, / samo u mirisu spoje se. / Al ozbiljan / spoj se ne stvori / da od te smjese / dadne lik čovjeku — promjeni / neuništivost da se ne razori. / — / I bura koja sve dosad smagli što elementima ruši ovo biće / poniklo na suvu, pred naslućenjima zlim, / ne može da smrvi teško jedrilo / i rasviće / čovjeka u sebi koji sjedini sve što biva, bilo je i biće — / a ne osta vječit bar on jedini!« (deo I, str. 19). Još je izrazitiji ovde napor Banjevićev da u stih uhvati »ritmiku morja«, da čuje onu muziku koja je »muzika stoglasa / klasa / ko poljem pšenica, / ili kad pljušte berićetne kiše / po moru. / To iz uha muzika klizi, / jer mi u uhu zvoni / i odzvanja / okolo granja / kao posred prstiju« (I, 23), a ne manje da ponovi boje, u svojevrsnom impresionizmu koji se, međutim, završava njihovim prostim imenovanjem: »i kipi kiši gruša se gruša / srebrnosunčana plavkastožuta / ljubičastozelena i modroplava / u jedrozeleno pretvori se ušav / u vatrenomodri zelenomrk tutanj / odakle se stropošta / sveopšta / lomljava / u riđozemljane visoke prevoje / koji nebesa / u sebi osvoje / i tako maslinasti / u gvožđeno pređu / i lome ovu šljemenastu / među / i drugi lanac bijelopjenasti / što s obalom plete stepenastu / pređu« (I, 27). Banjević tu nije stizao ni do refleksije, ali ni do boje i zvuka: bezdani njegovi nisu bili bezdani koji se daju refleksiji, ali ni bezdani lepote čije bogatstvo zvuka i boje se neštedimice rasipa, nego bezdani lepote unutrašnjega grča bića, žeđ za zvukom i bojom, a ne zvuk i boja: bezbojnost i slomljena, prigušena zvučnost, ona iz *Pobuna uma* kojoj će se on vratiti tek kasnije.

motiv, jer je bio suštastveni motiv izražavanja: izražavanje je izražavanje u vremenu; izražavanje je sámo vreme: kako da postoji izraz ako ne postoji vreme? Kako da postoji izraz u vanvremeno-arhaičnom? Izražavanje je uništavanje arhaičnog; ali i arhaično je uništavanje izražavanja. U arhaičnom kao da nema kretanja. Što dublja arhaičnost, to dublja paralizovanost. Već prvim stihom ovde objavljuje Banjević sebe: *»I vrijeme sklapam kao nevrijeme«;* ima nečega od odjeka osećanja prokletstva, nečega ukletničkog što ovde kao da traži svoje puno ispoljavanje, ali do njega ne dolazi (to je prećutan, savladan instinkt žalopojke, jadanja), nekakvo zamrzavanje sopstvene emocionalnosti u rečenice-definicije koje su, međutim, »kabalistički« mračne:

. . . Tražim u ovom smjenju
da se nepostojni ne oviječe trajnim

oblici ili svi prividi toka
vjekovitoga što struji tišinski.
A ja ga vidim: vri iz dna duboka
u bezvremeni vanprostor visinski.

Mi smo za vječito primili to tako
i bez pomisli na besuštinstvo prazno:
okretanje i krug pravo-naopako
tražismo oznaku za javlje porazno.

I brojke mu dasmo, isitnjenja mnoga,
na jednako iscijepasmo i tamu
kao krike-riječi, od slova do sloga,
i zbog postanja otkrovenje — mamu.

I slovo i slog ove pesme su tamni; to je nešto kruto, nesavitljivo, neka *stešnjenost* u rečima, neka ritmička prigušenost, ali i disciplinovanje, gotovo asketsko, svake osećajnosti, u znaku naglašene težnje za apsolutnom racionalizacijom: za misaonim obuhvatom, bez ostatka, čvrstinom čelične opruge, drame naše u vremenu, i zbog vremena *(i u izrazu, i zbog izraza).* Pre i posle svega, to je silan napor artikulacije, gotovo titanski, napor da se pro-govori; ali to je, kroz taj napor, i neka nemogućnost da se to učini, *kao da se neki zid, neka sila navalila na čelo svake reči, svakog atoma duha i misli.* To je Banjević: pokušaj nekoga

provaljivanja kroz nešto, i osvedočavanje, stalno, u nemogućnost tog provaljivanja; neka zagrcnutost, ali govori se, ipak neka teškoća kretanja, neke jezičko-misaone *spazmatičnosti* Jezik je tu na samoj granici ne samo vanlirskog nego i vanpojamnog: na granici praznine. U ovoga pesnika kao da prodire, zaista, *»bezvremeni vanprostor vasionski«* ili »besuštastvo praznine« koje je neoznačivo jer je nemerljivo. Nema brojke za ovo besuštinsko-prazno; ali nema ni izraza. *Gde prestaje moć broja prestaje i moć izraza.* Tu je mogućna samo zabluda, uobraženje, puka navika (». . . mi smo navikli«), ali, u stvarnosti, sve su to samo »isitnjenja mnoga«; to mi »na jednako iscijepasmo i tamu / kao krike-riječi«, tu »iscijepasmo« i *otkrovenje.*

Ali, kako da se govori u »bezvremenom vanprostoru vasionskom«? Kako da se govori u praiskonstvu? To je neka *ogromnost,* neko bezmerje kao bezrečje, bezmerje koje priziva patnju odbijajući reč, duša iskona razjedana i razarana sopstvenom snagom bez reči; to je snaga koja ne pristaje na reč, život koji, u svojoj prvobitnoj silini, neprestano počinje iz početka. Svaki pokret je problem, kao da se čini prvi put; sve je prvi put. Sve je bez iskustva, i *pre* iskustva: život lišen tehnike življenja, veliko bogatstvo njegove snage i velika oskudica u ovoj tehnici. *Primitivizam* ovoga pesnika je iskonsko-arhaični, prožet tamnim plamsanjem prapostanja. To je pretnja magle prastanja (u ovome tamnom plamsanju) kao magle presvesnog i prejezičkog. To je pretnja nekulture i nepismenosti: kroz bukvalnu nepismenost, koja je posebno izražena u prvoj Banjevićevoj knjižici *Pobune uma* (i koja je jemstvo jake *usmenosti* njegove reči), probija se ovde, stihijnom snagom, *nekultura prastanja kao »čistog« postojanja.*[11] Banjević je bio lišen *zaštite* kulture, njenog *trans-*

[11] Kritika ovo nije osetila. Ona je videla samo nepismenost bukvalnu: ideal pismenosti bio je između nje i poezije »nepismenog« ponora ovoga »praiskonca«. Tako je Đuro Gavela (u časopisu *Život i rad,* novembar 1930) pisao da je »mladi poeta najpre skočio, pa onda rekao: hop«, da su ove pobune »došle nešto preuranjeno, pa su nedovoljno obrađene i dovoljno *ćoškaste*«. Iako Banjević »pokazuje sigurne znake originalnih rezultata i, oseća se, poseduje masivnu sirovinu pesničkog dara«, on »pored dobrih, ponekad i nesvakidašnjih stihova« (od kojih Gavela ne navodi ni jedan jedini) ima i »nesrećnih, ne samo po sadržini, nego nesrećnih i po obradi«. (Gavela navodi, pri tome, istinski primer ove nesreće: »Već videh da ima do mog pustog cilja / Hiljadu hiljada i još bezbroj milja / Pa saberi prvo, drugo i s njim treće, / Znaš okle sam sada i bez kakve sreće«.) Zbog toga, »G. Banjeviću može se, zasad, dobronamerno zameriti: aljkavost jezika i interpunkcije, odsustvo dovoljne autokritičnosti, nezrelost ideja, neizrađenost forme i — štampanje knjige. Drugo ništa.« — Čed. Stefanović, u članku *O potrebi prečišćavanja u našoj književnosti (Pregled,* Sarajevo, 16. januar 1931), govori o zbirkama »koje su ispod svake kritike«, pa »primera radi« pominje *Pobune uma:* »Ovakve zbirke jasan su dokaz da se kod nas ulazi u književnost bez ikakve pripreme i bez ikakve književne kulture, često puta sa nepoznavanjem najosnovnijih principa estetike i teorije književnosti. Sa svojom težnjom ka nečem novom, još nepoznatom, naši pesnici zaboravljaju, svesno ili nesvesno, da je dobro poznavanje staroga prvi uslov za stvaranje novoga, da je poezija stara kao i svet, i da se u jednom trenutku ne može oboriti ono što se hiljadama godina izgrađivalo i kultivisalo u čoveku. (. . .) Našoj književnosti potreban je danas više nego ikad jedan snažni kritički duh koji će svojom zdravom kritikom izbiti iz ruku pero svima onima koji vole da barataju njime.«

misionog mehanizma simbolizacije i transcendencije iracionalne stihije života. On je bio lišen stila koji obuzdava stihiju postojanja: između njega i ove stihije jedva da je bilo neke delotvorne kulture. On je gotovo goloruk pred ovom stihijom, nesposoban da joj se prilagodi. To je *fundamentalna egzistencijalna neprilagođenost* (i neprilagodljivost), koja otežava svaki, i najmanji, pokret; to je postojanje koje *provaljuje* neposredno u svest, to su serijalni potresi u ovim, neposrednim, susretima postojanja i svesti, u pokušajima svesti da neobuhvatljivo postojanje *neposredno* obuhvati. Tu postojanje, svešću neobuhvatljivo, osuđuje svest na grčevite i nespretne pokrete pradrevnosti, u strahu od potpunoga zamračivanja uma u ovim njegovim pobunama, od *mahnitosti.*

Ima zato u Banjeviću nečega od bolne zaprepašćenosti prvog čoveka koji otkriva da je živ. Adam, kad bi progovorio, govorio bi kao Mirko Banjević u nekim pesmama *Pobune uma* i zbirki *Do iskapi* i *Roždanici,* između noći i žudnje za uzvišenjem, *između mahnitosti i filosofije:* Banjević je nespretan i neprohodan od života sa kojim ne zna šta da počne, nezgrapan kao dete ili ogromna prapotopska životinja. Njegove pobune jesu pobune uma protiv neuhvatljivo-neizrecivog bezmerja, ali i pobune ovoga bezmerja protiv svesti i nagona artikulacije; to je veliki grč za mitom, grč mitizacije (onaj koji će da blesne u *Sutjesci,* u nekoliko trenutaka), ali to nije mit nego pre-mitsko koje se mitu otima i svaki pokušaj mita preživljava, onako kako bezvremenje preživljava vreme, i kako se sve vraća, u Banjeviću, strmoglavce, neodoljivo, unatrag, ka preistorijskom, kao ka čoveku prapostanja, iz pustinje, s kamena, ka čoveku u kome je grč svesti, njen napon i napor, uvek prožet nekim *lelekom* koji samo što ne vrisne, ne provali granice tvrdoga, bodljavog, nepodatnog, nesavitljivoga sloga, ali ipak ne probija, pa sve ostaje neki *lelek*

zauzdan mišlju, ali i neka misao zauzdana lelekom, ni misao ni lelek, ni pevanje ni nepevanje. Ima tu, u ovome ždrelu tragike sudara svesti i postojanja (a posebno u zbirci *Pobune uma),* i odjeka Augustina Ujevića, ali taj Ujević prelomljen je kroz bukvalnu i kroz egzistencijalnu nepismenost prvobitnosti, ne-kulture, ove upaničene arhaičnosti koja, deseteračkim mentalitetom, kao da ponavlja, više no i kod koga drugog crnogorskoga pesnika, arhaičnost čoveka sa kamena koji je samome sebi univerzum, i veći i manji od sebe i zato u sebi zabunjen i izgubljen, čoveka koji ne prestaje da se pita onako kako je sâm, neprestano, u pitanju, jedan Ujević arhaiziran i prelomljen kroz slog i srok najdrevnije crnogorske reči, kroz *vasionstvo njegoševsko, ali koje je ovde ostalo bez svoje kosmogonije.*

Ima tu dvojstva njegoševskoga; sabrano pesničko delo Banjevićevo i nije drugo do slava ovoga dvojstva oličenog u težnji ka plemenskom herojskom mitotvorstvu, ka epu *(Sutjeska),* i u ovoj potpunoj usamljenosti čoveka kamena koji je sâm sebi vasceli svet, univerzum, koji spaja mikrokosmos i makrokosmos, ali kroz lomove i kroz sudare, kroz neprestana otkrivanja sudara kao vrhunskoga, i jedino mogućnoga, čovečanskog i vančovečanskog života. Sudar je ono što vezuje čovečansko i nečovečansko (što vezuje rastavljajući), ali i ono što vezuje čovečansko u njemu samome: sudar bića, sklonjenog u noć, i svesti, sudar nemislivoga i mišljenja, sudar čijim iskrama zapaljuje se duh, blesnu munje, ali samo zato da bi obasjale ovoga čoveka usred Noći. To je čovek u beskrajnome i beskrajno u čoveku, nemislivo u mislivom, vanistorijsko (večno) u istorijskom (vremenu), red i poredak usred nereda, grč i žudnja za visijom svih visija, za nadvišavanjem svega (za samonadvišavanjem), i iskušavanje poraza i slomova u tome, snaga kao jemstvo slabosti, i slabost kao jemstvo snage. To je *stalna napetost,* na granici između jarosti koja, razaračka i samo-razaračka, kao da svakoga časa može nezadrživom silinom da grune, i nežnosti koja zavodi put bolećivosti, put neke bolećive uzdrhtalosti savršeno nezaštićenoga bića koje, međutim, od te bolećivosti zazire više nego od najzloslutnijih sila, i lomi je, lomeći svaku mekotu i u osećanju i u jeziku, ponavljajući tvrdinu i oporost oštroga rastinja krša. Tu će izroniti, s vremena na vreme, stih kao »sjeknut vrisak / put sviju visija«,[12] stih koji izbija iz žudnje za snom »u ovovidom svijetu / koji me drži i pušta, ko da

[12] *Kapi; Rođanici.*

sam plam / tragom nebeske kočije«, — kada se Banjević priviđao sebi kako, uhvaćen »za jedini biočug / svojih letećih ruku / što plivaju plavinom ko krila, / naprijed se miču u velikom žaroluku«,[13] ali valjda zato što je »u ovovidom svijetu« za njega sve ostajalo *nevidno* (sve: i njegov san o visijama, i same te visije), u turobnome saznanju o tome koje kao da mu je mrsilo reč, pa se on jedva probijao kroz stihove koji su imali da ga kažu:

Ni jedan sudar na rubu planeti,
kud kreće čovjek u svetvorno,
ne može dušom prenijeti
da se ne užili biće nepritvorno
. . .
I podlegne se pod ovim znakom
da dosegneš u nepoznaje
brže no misao najkraćim zrakom
što iza našeg vijeka traje.

Čistina razuma i osjeta
ne iznalazi nikad otuđ-lijeka,
kad mi je krivo do besvijeta
što je ponornica zgušena rijeka!

A huk njen i tutnjava se javlja,
ko tokom koraca po stepenici,
upija joj san punan plavlja
sa svijetlom svijeta u zenici

(U oluji). San o uzvišenju, snagom apsolutnog tvoraštva (»u svetvorno«), rađa žudnju *za onim krajnjim,* što je »na rubu planeti«, u sudaru vrhunskom: planetarnog i vanplanetarnog; to je san o dosezanju »u nepoznaje«, magijskom silom privlačenja tih »nepoznaja«, ali silom koja kao da zaboravlja duh ove žudnje. To je uskraćen »otuđ-lijek«. Sve je osuđeno da deli sudbinu ponornice, da bude zgušeno kao ona (»zgušena rijeka«): ne samo duh ovoga pesnika, nego i njegova pesma. U svemu ima »huke i tutnjave«, ali koje neće izaći na površinu, da se ukristališu i uobliče jezički: u pojam i u sliku. Slika Banjevićeva je kao i njegov pojam: nešto nepredstavljivo i neizrecivo, nešto dozivano »sudarom na rubu planeti«, u punome naponu, u

[13] *Ključi sna; Rođanici.*

bezazlenosti koja, ponavljajući gestom najveće mogućne spontanosti reč savršeno lišenu svakoga sećanja na literaturu (»kad mi je krivo do besvijeta / što je ponornica zgušena rijeka«), ponavlja *bezazlenost filosofiranja primitivca koga je pustinja bacila licem u lice sa vasionom:* »A ja rastem kao vihor gromom zdraban / i mislim s tugom / na cjelinu tijela i talasa / kako da se / to jedinstvo spasi / . . . / U povelji neba pisan / nastavljam ko zvijezde svoj tok / a nijedan sat, povjerljiv i prisan, / ne bilježim svoje vrijeme i skok, / no mi izažima / mrazna i surova zima / sok«.[14] Ovo »mislim s tugom / na cjelinu tijela i talasa« opominje — kao i ono »kad mi je krivo do besvijeta«, — na samoučkoga, »samozvanog« filosofa, koji zagledan s nekoga kamena u zvezde pokušava da pronikne u tajne vasione; ima u tome, za sluh školskoga filosofiranja, za sluh kulture, pa i za sluh ovoga vremena uopšte, nečega istovremeno *i dirljivog i komičnog.* Ali to dirljivo-komično jeste ono dubinsko primitivno u ne-primitivnoj svesti epohe: to je arhaično u svesti kulture. Ako je u sudbini te ponovo oživljene arhaičnosti da svesti savremene kulture bude smešna (svojom nemoći, svojom preživelom psihologijom i duhovnom tehnikom), u njenoj smešnosti ima i refleksa subjekta te kulture čija intelektualna zrelost je, najčešće, maska nemoći za »sudar na rubu planeti«, subjekta koji svoje čovečansko pozvanje da živi i »na rubu planeti«, da se nađe pred ponorima vaseljenstva, odbija prepuštajući ga u nadležnost nauke, ali preobražavajući tako naučnika u svešteni-ka koji ne samo što misli umesto njega nego koji kao da treba umesto njega i da živi. U nemoći dirljivo-komičnoga, samoučki naivnoga filosofiranja ima uvek moći žudnje za dosezanjem u »nepoznaje«, uvek nečega (ipak) od sudara »na rubu planeti«: u tim rečenicama-stihovima, što se jedva vezuju u čvor, ima unutrašnje patetike napora artikulisanja kao bitnoga čovečanskog napora: ono što u tim jedva povezanim, i kao tupim nožem od gruboga, žilavoga drveta sadeljanim stihovima, može da zasija, to je »plavlje« čovečanskog u Noći (kao čovečanskog u pitanju i koje postavlja pitanje):

Noć me noktom kopa, oštrozjerna, mukla
i rastače tkiva, zglobove razbjene,
u dah me upila, po globu razvukla:
vrijeme od mene raskiva razmjene.

[14] *Jedinstvo; Roždanici*

I ne dišem više — tegovi na duši
i živac ne trže — stegovi u kosti
i žezlo zažareno kroz osjete buši
za mir svim noćima, stapajući zlo s tim

što stoji u meni i što se raspelo
dupke to raspeće — zabijeni čavli,
što žrvanj po truplu, po moždanu smjelom,
a to sve — da zaciče ovi paski psalmi!
. . .
Noć zubom zapinje u moj živ postoranj[15]
i potresa utrobom, bijuć me o kami
i iskre izvija do tamna prostora
u kome ih pjane nad beskraje mami

(Zaponci).[16] »I vi vidite, ima nas tiše / koji podzemlju dadosmo rez«:[17] Banjević je među takvima kojih *»ima tiše«:* ako je njegovo vasionstvo bez i najmanje ozbiljnije intelektualne pret-postavke, ono je u njemu samome, čak on sâm, ta Noć kojoj je uzalud tražio »otuđ-lijeka« jer za njega samoga (za njega: taj kosmos arhaičnosti u kome Noć i svest ne prestaju da se sudaraju) nema leka. Noć mu je »u utrobi«, ona ga »bije (. . .) o kami«, ona ga »noktom kopa«: ona je *fizička* Noć jer patnja zbog neizrecivosti vraća tamnoj materijalnosti, ugrađuje u nju: to je svest koja se svojim uzaludnim naporima materijalizuje, to je *nedomišljena misao koja se pretvara u fizički bol,* to je arhaična univerzalnost kao jedinstvo sveta i čoveka, ali kroz ovakve sudare, sudar tela i misli, Noći i svesti, ogroman a *jalov,* uvek, napor svesti da se otme od *tmuše,* napetost između vanjezičke sile postojanja i jezika.

Banjevićevi nespretni, i često upaničeno-smušeni, pokreti, njegove *tamne mutavosti,* kada još samo kao da u slovu i slogu nalazi »živ postoranj« da se u njega »sadijeva« pred pretnjom oluje Noći iz sebe samoga, da se u njega skloni pred nasrtajima *mahnitosti,* — delo su ovoga ispaštanja u praiskonstvu kao u pravremenu što obećava vreme, kao u zametku što obećava plod, ali plod ne daje, i neće ga ni dati:

[15] »Živ postoranj, živica oko stožine gdje se sadijeva list ili sijeno« (Banjevićeva napomena).

[16] U zbirci *Roždanici.*

[17] U pesmi *Druga strana mjesečeva,* u birci *Roždanici.*

Sve mi struji u korijenu
i kopnim:
kad bi da se ukorijeni!

Sve mi struji u mladici
i mlazim:
kad bi se ostablilo!

(Kad bi bor nikao).[18] *Između nepismene materije života i pismene svesti* sve ostaje trajno u zametku: i misao i simbol i reč. Sve je pra-misao i pra-reč; pesma je to nešto što »struji u korijenu«, ali i nešto što kopni: nešto bez ploda, i bol te besplodnosti, bol u grču nerazrešenosti. To nikad nije *napisana* pesma: nikada u onome napisanom; nego je to pesma ovoga bola u promašaju reči, u nemogućnosti pisanja: u onome nečemu »zgušenom«. I misao i simbol i vizija (koja je munjevito kratkotrajna, najčešće samo u odlomku stiha a ne celom njegovom dužinom) jesu za *slušaoca* Banjevićevog (za slušaoca, jer se on može samo čuti, a ne i videti: Noć ga čuva od pogleda) isto što je i Banjević za Banjevića: trajno obećanje, ono koje se ne ostvaruje i ne zna za ostvarivanje i zato i jeste najtamnija arhaičnost, tama u Banjeviću pre Banjevića, prelogično koje neće doći do logičkog, grč ka simbolu koji se, međutim, neće ostvariti, neko buđenje *nečega,* ali bez probuđenja: »Duboko u srcu ili negdje u duši / Zavrečalo nešto kao da se budi; / Muti umor grudi; / Neki vapaj ludi, / Hoće da rastrgne ljuti okov tmuši«.[19] Tu vršljaju uvek neke zlodejstvene sile što su se urotile protiv rođenja i objavljenja: protiv otkrovenja. Ponekad, ovde, gde nema izlaska iz kruga koji je Banjević pokušao da označi poznim svojim stihovima: »Zagrmlje, svitnu i pljusnu, / drobljenje razora, lom / trenut je sveživot u snu, / noć je ponora dnom,«[20] on je mogao da se privid samome sebi kao onaj »sumorni borac« iz *Pobuna uma:* »I dođe u svet večnog i strašnog iskušenja / Jedan sumorni borac. — / Sa svih strana prevečnog oboljenja, / Nad njegovom tihom stazom / Sviraju divovi jednooki. / A on, moleći zaspalog svetitelja, / Sivim mrazom, / Korača, ruku prekrštenih«,[21] ali osim ove izvanredne poetske vizije čija snaga je upravo u njenoj nesvodljivoj *fantastičnosti,* u igri njom

[18] U zbirci *Do iskapi.*
[19] *U dubini,* u zbirci *Pobune uma.*
[20] *Dnom ponora,* u zbirci *Do iskapi.*
[21] *Mukli divovi; Pobune uma.*

provociranog duha, bačenog između pokušaja tumačenja i promašaja na koje je, unapred, osuđeno ovakvo tumačenje, šta je stvarno Banjević ovde mogao da nađe? Šta je on mogao da dobije od ovoga »prevečnog oboljenja«, od tih »divova jednookih«, od tog »zaspalog svetitelja«, najzad od svoje sopstvene slike koja ga prikazuje kako, dok moli tog »zaspalog svetitelja«, »korača, ruku prekrštenih«?

Tu ima vizionarstva, ali nema vizije. Sva *snaga* je upravo od te *nemoći* za kristalizaciju vizionarstva u viziju. Tu ima nečega mitskog, ali samo u opštoj usmerenosti duha, ne i u rezultatu: u pojedinim simbolima, ali koji su nečitljivi jer iza njih nema simboličkog *sistema.* Da li je postojao taj sistem, ali se raspao, pa je siła njegovoga raspada sila ove regresije od mitskog ka pre-mitskom, putem ka ovim odlomcima, ovim elementima koji, bez povezujućeg tkiva, bez unutrašnje svoje logike, nisu više u službi mitske slike nego kroz njih struji pre-mitski grč za mitom, ova *tmuša* koja bi u razdanjivanje, ova magla prapostanja koja bi u govor, u sliku i simbol, ovo jedinstvo čovek-svet, potresano sudarima, žudnjom za simbolizacijom kao za umirivanjem njihovim, ali kojoj je to uskraćeno? Tu je svako mesto neko »mesto tmurno«, i sve je pretnja *zadavljenja i ugušenja,* molba da ». . . tajni glasi / Sevnu jednom živo pred sunčanim stolom«,[22] ali molba demijurgu kome se ne zna imena; tu se utvrđuju slutnje nekoga *zla,* ali kome se, takođe, ime ne zna, tu se rađa Banjevićevo »strašno pleme«, u pesmi *Večernje slovo*[23] u kojoj se mutavi anđeo nepismenosti (čak i neznanja interpunkcije) nadmeće sa anđelom besprigovorne poezije:

Svake večeri kad zalazi vreme
Za nemirni posev ruku dugih snova,
Jedno grdno čudo — neko strašno pleme
Obilazi putem svoga kobnog lova.

Ko đavoli crni, sa tri oštra roga,
Su jednog se kruga beče na pir duha:
neke slepe hrpe, koje glođu Boga,
kao mrtvi polip u sen gnjilog ruha.

Prelazeći veo svog lenjivog hlada,
Mrcvari se mirno sa prividnom plevom

[22] *U Dubini*
[23] U zbirci *Pobune uma.*

Ono čudno, nemo, što tek nemir svlada
Kad se živi javlja pred umrlim dnevom.

Vir široki lebdi na površju plavom,
U krugu se vrze, kroz promaklo vreme;
Dok večernje slovo s najgroznijom javom
Nosi grdno čudo, neko strašno pleme.

To je jedinstveni *pejzaž* u lirici tridesetih godina; tehnika kojom je on ostvaren jeste tehnika *animizma,* mračno razbuktalog strahom od nastupajuće noći, u gluvim časovima predvečerja, u časovima iščekivanja i zebnje. To je, najverovatnije, preobražavanje pejzaža, strahom, u prizore ovoga »grdnog čuda«, tog »strašnog plemena«: otuda »slepe hrpe« koje gloću boga (»kao mrtvi polip u sen gnjilog duha«), otuda »lenjiv hlad« ili »prividna pleva«, onoga čemu nema ničeg odgovarajućeg u stvarnosti i što u stvarnost iskustva ne može da se vrati, jer je to strah koji sve iracionalizuje do nepredstavljivosti, do nadstvarnosti kao nadlogičnosti i nadobličnosti. Ako tu može da se rodi asocijacija na nadrealizam (i to kao nekakav psihički automatizam čija asocijativna logika u potpunosti izmiče empirijskoj logici, — »za nemirni posev ruku dugih snova«, — ali u savršeno sačuvanoj sintaksičkoj formi kojoj bezizlazno protivureči),[24] to je »nadrealizam« sveta koji tone u *nevid* i nedohod, »nadrealizam« arhaičnosti, nebulotičkog prapostanja, »nadrealizam« nađen beskrajno daleko od tekuće nadrealističke poezije i mitologije: kao Banjević (zagledan u ovaj *nevid)* govore sveci iz kamena, zaumni isposnici, na strah sebi i drugoj čeljadi. Sve je u zlopatničkom pustinjaštvu koje slovo, ovim grčem, ovom tragikom izražajnog nagona, pretvara u ognjeno i mračno, tamno-nesuvislo slovo pustinjačkih proroka koji lutaju krševima crnogorskim, pod slepim pogledom svetoga Vasilija Ostroškog. Banjević je jedan od crnih ugodnika boga kamena koji, vođeni vizionarskom groznicom, idu za svojim vizijama koje im, međutim, izmiču u *nevid,* i odnose ih od njih samih, terajući ih da se lome kroz kamen, od vriska do vriska, ne razaznajući se u svetu,

[24] Ova iracionalnost u doslednoj racionalnoj formi javlja se, u ovo doba, najizrazitije u poeziji Dragutina Kostića *(Umesto ludila,* Beograd, 1928), i u zbirkama Aleksandra Ilića *(Bog Taj-Ta-To,* Beograd, 1930. i *Gresi Zlatousta,* Beograd, 1931), ali i u poeziji Dušana Mikića *(Nemirne vode,* Beograd, 1927) i Živka Jevtića *(Samosvesti,* Kruševac, 1928, i *Postojanja,* Kruševac, 1932).

ne razlikujući se od sveta, kao nekakav prokleti »samokret«, kao neka apsolutnost koja se na svome plamenu sama sagara:

i postajem za sebe svijet
u kome se sve smjenjuje
sve rastvara
i nosim sebe kao samokret
umorni
što se — da postane — muči
i zatvara
a zna da je to premudrost stara
da se na svom plamenu sam sagara
i sagori
ne ko svijeća ili gorivo sivo
no živa rastuća mudra tvar
što sebe do nakraj svijeta tera
i preko grebeni mora
a nigdje u sebi nema ni brata ni druga
ni prijatelja

(Nad sobom nevječnim).

Neartikulisanost Banjevićeva jeste neartikulisanost pre-mitskog univerzuma:

Sve se u tebi stače i s tobom krstari
gdje god još nijesu saznavane stvari
u najdubljem kutku gdje vrisak je zguše:
i gdje plin nalaze kad zemlju izbuše

(Prokletnik).[25] Tu ne može da se ima »u sebi (. . .) ni brata ni druga«; bratimljenje i druženje su čin artikulacije, a ovo je *tmuša,* neko gluvilo i slepilo u kome uzalud *»riječ moja s imenom ti o kamen tuče«,*[26] jer nema reči i nema imena; nema

[25] U zbirci *Do iskapi:* ». . . i vojske kad se sudare obje su za vraga / i zemlja kad se otvori živim nema traga / i samumi i košave / i orkani i lomljave / i potresi / i urnebesi / i svevulkanske jave / sve se tobom zapaja i sve tobom igra / . . . / svi pomoreni / zagubljeni / oni što su skriti / i svi pomjereni / ludaci mahniti / i nepoznati / nepriznati / i bolom pijani / i svi čiji uzalud osvitaše dani / i svi prebijani / davljeni / i preklani / i svi suvim i mokrim robljeni / i gnani.«

[26] U pesmi *Prokletnik:* »Šta je meni da prizivam te gnusne / tipatnike i anatemnjake / kada bol zadeblja na usni se zgusne / i samo svijetlo bojim ti se mraka / šta je meni kada je i mir blažen / da moji prosijevi već te i ne traže / no kada sam u ljutoj žeravici mučen / riječ moja s imenom ti o kamen tuče«.

duha u sluha da je prime: sve je samo sudar svega sa svačim, *šumovi tog sudara:*[27] tu ništa ne može da dođe sebi. Sve je patnja titanstva arhaičnog čoveka-univerzuma, lomovi i slomovi, načelo sudara kao neumitno načelo apsolutnog jedinstva ili ovoga univerzuma arhaičnosti, neko *njegoševstvo vraćeno arhaičnim svojim korenovima,* njegoševstvo lišeno i kosmogonije i državnog načela, njegoševstvo svedeno na sudar kao na vrhovni princip.[28] *Pretnja zaumlja* tu se negde produbljuje: Banjevićevo »na rubu planeti« postaje na rubu svesti, to je izluđivanje u neartikulaciji apsolutnosti, u udesu sopstvenoga nerođenja, u sve intenzivnijem osećanju *uskraćenosti* samome sebi koje se iskazuje *strahom i zloslućenjem.* Tu je Banjević osluškivao svog zloslutnog ćuka, kao nekakav Job »sa stotine živih / nezarastavih rana / i jedinog lijeka — / crnice zemlje što će da me skrije / moga maloga vijeka / da se na me opšta haotičnost slije / i šaraju me prepletne zmije / . . . / i mrak je toliko lakom / da mi guta svu okolinu / i melje me kao u mlinu / . . . / i ne čujem šta se harmonijom stvara / . . . / A ko će pobjeći od ove zlosluti / a ko će nadvladati pisak mutni / a ko će preboljeti odzvon krša ljuta / a ko će se istrgnuti / ovoj noći«.[29] To je, u strahu usred Noći, u *smetenosti* sve dubljoj, otkrivanje ludila u prirodi, kao majke, i bezumlja kao oca, rečenicama koje odzvanjaju kao konačne definicije, ali i kao udarac kamenom u kamen, tu gde je, u ovoj Noći, ostao još samo taj kamen, posle svega:

Naša grešna mati priroda je luda,
A smeteni otac beskrajno bezumlje;
Otac naše mati i oca našega
Pruža se iz bezdna do beskraja večna.

Sin smućeni ove neizmerne tajne,
Lutalica bledi doba i vekova:

[27] »Kao rijeka što se vratolomno zaglavljuje i huči / tako mi vijugaju unutra i sunovratno se lome šumovi. / Nije to samo u uvu (ili moždanim čulima) prepona / no je zazvonila ona / sva topla i dimljiva kao prašna vasiona / i puši se i razgara i sagorijeva mi vlaknasta vretena / i huk vremena / ne oprašta se u meni lako / i kruži naopako / i kao velika košava udari u plač / i salama mi ognjevitu ijedastu žuč« *(Sudar,* u zbirci *Do iskapi).*

[28] Možda neka svetlost, naknadno bačena, na Njegoševu dijalektiku, pa i na njegovu misao u kojoj je građanska kultura htela da vidi anticipaciju darvinizma?

[29] *Zloslut; Do iskapi.*

To je crna senka što promiče svuda,
Dok je sivo nekud ne zamami umlje

. . .

Stanovište ono gde utvare kruže,
To je pjano delo neke beskraj-seni
Čije tamne trake nas drže za uže
Mi za njom bludimo u vekovnoj smeni.

Ono što pokreće po bezdanom moru
Ovu strašnu sliku prekopanog groba,
Slepilo je mamno, što u lažnom horu
Prati plamen sveće kroz pučinu doba

(Mi). Tu se negde rađalo ono »strašno pleme« iz *Večernjeg slova,* tu se negde raspadao njegov vezani stih, kao *da »riječ izrasta u oluju«,* tu gde bezdan vodi u jauk, a jauk vraća bezdanu, gde lelek ide u kletvu kojom vaskrsavaju svetovi mračne iskoni,[30] u psovku kojom leleče i jauče praiskonac, u onu koja se i u njegov »post uvukla«, koja je duša »iskona i bezakona od pamtivijeka i bezlijeka«,[31] duša koju je imao *da nosi* ovaj pesnik koji je, još na počecima svojim, dozivao svoje probuđenje iz tame, u strahu od nekoga *gada* koji će izaći iz rupa *da prenese* njegovu pesmu u carstvo mračnog nepovrata:

Strah me, još gad neki izać će iz rupa,
Pa će ko utvare neke lažne priče
Moju pjesmu krvi i prah mojih sanja
Preneti u predo po kom sove kriče,
Iskobit serdare božanstvenog tkanja

[30] »Ljutica guja u kamenu, / zatrti trag u sjemenu, / zlotuki putevi po svijetu, / mira krotka ni u klijetu — / to ti ja / zavezah kletvu! / — / Sreća ko kamen o stamencu / u stanac sve se zatuklo, / maramu crnu u odmjenu / i sve ostalo u kući muklo — / to i dah / i gled ti tuklo!« *(Prokletnik).*

[31] »Nosih je od iskona / i bezakona / od pamtivijeka / i bezlijeka / Nosih je kao breme i nevrijeme / od posisa i bezopisa / . . . / nosih je / dublju od bezdanica / od proloma i bezgranica / nosih je / i nanosih se od prepostanja / nosih je / naslijedih od postojanja / nosih je / i učini mi sve što je o meni / nosih je / i da se vijekom okameni / . . . / I šta sam mogao ja / no slova da sastavim pasja / u glasove / u urlike / i urnjave / i jauke? I jauk moj pretvori se u bezdane, / u taj nepomen koji ledom zasja, / u tu glasovnu slovku, / u tu povorku od jektaja, / u bespomoćnu, svevapijuću što diže ruke / — psovku« *(Prokletnik).*

(Strah me).[32] Ali on je, uprkos svim svojim posrtanjima i gubljenjima, ostao među »serdarima božanstvenog tkanja« u čijoj pesmi pesnik današnje poezije *nedohoda i nevida* može da otkrije, i otkriva, *svoju* pesmu.

[32] *Pobune uma*

Stevan P. Bešević

Zmajev saradnik, Bešević je živeo sve do 1942: epohe su se lomile preko njegove glave; on sopstvenim životom vezuje gusle i avion. Godine 1895, štampao je, u Dubrovniku, dramu *Pobratimi,* u ijekavskom desetercu, dozivajući gusle: ». . . O, hodite gusle, / Da na grudi prigrlim vas žarko. / Vi mojega roda budilice! / Vi još jedno zaostalo blago, / Od sve slave naših pradjedova«,[1] a ne više od desetak godina kasnije, počeo je, prvi u ovoj zemlji, da stvara svoje »originalne avijatičke sisteme« (biplana, triplana i hidroaviona).[2] Njegova soba u Zagrebu učinila se jednom posetiocu kao nekakav *laboratorio universale,* »jer tu je njegov novinarski kabinet, biblioteka lepe književnosti i biblioteka avijatičara, a ta mu soba služi i za spavanje i — gorke li ironije! — ujedno mu je atelje za konstruiranje, eksperimentiranje i

[1] Ova »drama u tri čina s pjevanjem« je četvrta knjiga Bešević. (Pre nje, štampao je Bešević *Stručak cvijeća u spomen i slavu otkrića spomenika neumrlom srpskom pjesniku Ivanu F. Gunduliću,* Spljet, 1893; *Nove pjesme,* Spljet, 1894; *Vila i orao,* poema, Spljet, 1894, i *Pjesme III,* Spljet, 1894.) Na naslovnoj strani je posveta: »Srpskoj Dalmatinskoj Omladini posvećuje Stevo P. Bešević«, a na prvoj stranici je »pozdrav« omladini (»sve od *mirna* mora, / Gdje pitoma bulbul-ruža cvjeta, / Pa do kršnih i vrletnih *gora,* / Gdje se or'o sa sokolom sreta!«), potpuno u ideologiji i stilu romantizma: »Oj, u tome pozdravu se grli, / Slava s tugom iz krvavih dana. . . / . . . *Pradjedova* naših ne umrli: / *Uzor-djela,* vjencem ovjenčana. / — Sjećajmo se naših pradjedova; / Ne daj klonut' *Omladino* sv'jesti! / . . . Dok nam zora na osvitku nova: / Ne navjesti sloge Blagov'jesti« (datirano: *Spljet, Jula 1895;* potpisano: *Stevo).*

[2] »On je u Jugoslaviji naš *prvi* konstruktor raznih aeroplanskih sopstvenih sistema. (. . .) Bešević je još nekada, kada je živeo u Zagrebu, tamo 1907,

demonstraciju njegovih modela«.[3] Stvarno, to je *laboratorio universale vekova,* jedinstvena laboratorija u iskustvu srpskih pesnika novijega vremena. Je li tu ovaj sanjar osluškivao jeku gusala i tutnjavu avionskih motora, nadmetanje i lomljenje ritmova deseterca i svojih aeroplana? I koja je tu muzika duha tražila svoju verbalnu materijalizaciju, ako ne muzika epohā, u velikome, dramatičnom, kontrapunktu?

Ali, nema te muzike u Beševićevim stihovima. Sve je u njima od romantičarskoga sna o visinama, ali ne i od snage da se stvarni egzistencijalni ritmovi tog sna oslobode u jeziku. Bešević je, možda, prekidao rad na konstrukciji nekoga svog modela, da bi san o visinama preveo sa jezika brojki na jezik reči, ali od toga su ostali samo ovakvi distisi o njemu kao o zarobljenom Dedalu: »Ja sam Dedal zarobljeni, koga Udes mržnje bije. / I kome se samo duša po visini večnoj vije. . . / — / Na tamnici mojoj stoje čvrsto vrata okovana; / Kroz prozorče jedno malo gledam svetlost ovog dana. / — / Ja kroz njega gledam, draga, gde veselo plove laste, / A u meni strašna mis'o svakim danom više raste: / — / *Da jedanput sve izgubim, sve obzire i sve veze,* / I pokidam sve okove, sve rešetke i sve reze. / — / Pa u čežnji za Svemirom, i slobodnim muškim lêtom, / Da zamenim ovaj život sa mističnim, drugim svetom; / — / I poletim gore, suncu, toj ogromnoj božjoj luči. . . / Bizarna je ovo mis'o; — ali šta ćeš, kad me muči!«[4] Nema u ovim stihovima Beševića-Dedala (koji gleda

dakle pre 25 godina, počeo da izrađuje svoje originalne modele, a tada se kod nas još na to nije ni pomišljalo« (Sava J. Mikić, *Istorija jugoslovenskog vazduhoplovstva,* Beograd, 1933. — Bešević je i u Beogradu nastavio ovaj rad, ali mu je u prvom svetskom ratu sve propalo; tek 1919. »rekonstruisao je Bešević nekoliko svojih ranijih modela, koji se, uglavnom, razlikuju od predratnih, i po oblicima i po dispozitivima koji su im primenjeni i namenjeni. B. je sagradio čitavu malu eskadrilu različitih aeroplana, monoplana i biplana, pa čak i triplana, sa jednim i s više motora, i na njima je, kao i na nacrtima, primenio svoje nove dispozitive, od kojih nas neki sećaju na ideje koje su se danas pokazale kao genijalne kod Dornievog džinovskog hidroaviona. Na izvesne dispozitive s ovih modela stekao je Bešević *pravo prvenstva* još sa 20. novembrom 1926, dakle još pre Dornievog pronalaska«, — Mikić, str. 37.)

[3] Dr Milan Ivančević, *Iz naše avijatike; Narodne novine,* Zagreb, 4. i 5. X 1910, br. 226. i 227 (navedeno po knjizi Save J. Mikića; u knjizi se ukazuje i na napis, vojni »referat«, u beogradskom *Novom vremenu* od 19. decembra 1911, koji »opisuje (. . .) let Beševićevih modela pred publikom u stanu Olimpijskog kluba, a naročito se zadržava na helikopteru koji je Bešević konstruisao, a koji je udešen i za let u horizontalnom i vertikalnom pravcu«).

[4] *Pismo;* u knjizi *Sa starih žica,* izd. *Srpska književna zadruga,* kolo XXXIV, br. 225, Beograd, 1931.

»kroz prozorče (!) jedno malo«, i rimuje *laste* sa *raste)* nikakvoga poleta, jer nema nikakvoga oslobođenja od »veza« i »obzira«; misao o tom oslobođenju je »strašna mis'o« koja će, ritmovima ovoga apatičnog stihovanja, postati »bizarna«, na putu ka onome, završnom (za tu misao): ». . . ali šta ćeš, kad me muči!«, koje ne samo što nije od dedalskoga duha, nego u njoj nema čak ni najslabijega odseva »bizarnosti« rođene tu, očigledno, u nastojanju da se umanji sve »strašno« ove misli (da se sve to »strašno«, — taj san o oslobođenju od svih obzira i veza, — prikaže kao »bizarno«): to, »ali šta ćeš, kad me muči!« jeste fraza svakodnevne banalnosti koja prizemljuje sve, fraza koju diktiraju »obziri« i »veze« i koja nezadrživo napreduje od oglašavanja ove misli za »strašnu«, preko ovoga ublažavajućeg (i pomalo stidljivo-snebivajućeg?) njenoga prevođenja u »bizarnu« misao. Otkuda pad u banalnost završnoga stiha, ako ne iz ustručavanja Beševićevoga od sopstvenoga romantičarskog dedalstva? Ova misao je »bizarna« jer nije potpuno zaokupila Beševića: ostaje, izvan nje (izvan vrtloga koji ona obećava), neobuhvaćen, sklonjen, na odstojanju, jedan Bešević koji sve to posmatra, i koji zaključuje: »Bizarna je ovo mis'o. . .«, Bešević koji u prisnosti onoga familijarnog: »ali šta ćeš. . .« kao da traži, pokretom izvinjavanja, razumevanje, pa i oproštaj, za ovu svoju »bizarnost«. Sa ovom prizemno-snebivajućom, familijarno-prisnom frazom »obzira« i »veza« neletačkog (i anti-letačkog) sveta svakodnevice, Beševićev romantičarski dedalski san ostaje nepomirljiv, ali Bešević kao da ne može ovde drugačije nego da stihove o oslobođenju od svih obzira i veza završi tom frazom koju nameću obziri i veze.

Njegova želja za letom, i u poeziji, stigla je samo do *modela:* to je zamisao koja ne dolazi do svog autentičnog verbalnog ostvarenja, san o visinama koji završava u granicama sasvim ne-»bizarnog« idealizma »slobodnog duha« koji, okrećući se od »sujeta« ovoga sveta, hoće u visine,[5] ali iza koga ostaju najprizemnije moguće banalnosti: »Ja sam, draga, opčaran poeta, / Koga nose u visine krila, / U predele zmajeva i vila, / U visove iznad ovog sveta, / K'o oblake rumene i bele, / Gde ne stižu odapete strele.«[6] Ovaj romantičarski idealizam, koji će

[5] ». . .g. Bešević se često i dosta žučno obara na sujetu ovog sveta, i beži od nje. I kuda će drugde slobodan duh, nego li u visinu?« (K. T. Taranovski, *Poezija Stevana P. Beševića, Kritika,* 1931, god. II, knj. IV, br. 4).

[6] *Iznad zemlje; Sa starih žica.*

Beševića, deseteračkoga guslara iz drame *Pobratimi,* da preobrazi, u prvoj deceniji veka, u aeronautičara, ali i u tražioca *l'amour platonique* (kao »netelesne« ljubavi), ostajao je u prizemlju ovakvoga stihovanja: »Naša ljubav nije od ovoga sveta; / A ti nisi žena, već anđeo s neba«.[7] Najpre spljetski guslar, od čijih stihova bojala se Austrija,[8] zatim fotograf (u Zagrebu), novinar, humorista i satiričar koji je, ponavljajući za Sterijom (ali u stilu romantičarske didaktike): »Moje je lečiti rod«,[9] napisao oko hiljadu satiričnih pesama,[10] Bešević je u svojim stihovima o »netelesnoj« platonskoj ljubavi gubio i ljubav i poeziju onako kako je gubio telo i svet. U jednoj od poznih svojih pesama (koje je pisao ogorčen, i usamljen, kao »poslednji Mohikanac« romantizma),[11] on se jadao na neduhovnost sveta kojim vladaju fudbal, boks, tenis: »Duh je sasvim potisnut, bez cene; / Smenio

[7] *Jesen,* u ciklusu *L'amour platonique, intimne strofe:* »ovaj ciklus pesama postao je u godinama između 1906. i 1912, a veći deo štampan je u *Brankovom Kolu*« (Beševićeva napomena u knjizi *Sa starih žica).* — L'amour platonique, to ». . . dve su zvezde bliske, / što u večnom kraju / Zagrljene trepere i sjaju, / Bez požude strastvene i niske. / . . . / Zracima se miluju u letu, / K'o dve duše, a duše su večne« *(Sa zvezdama).* — ». . . Da, što je večno, ne može se strti; / Jer naša ljubav beše netelesna; / Sa prapočetkom slobodna od smrti. . . /— / K'o usamljenik, s vrha mračne stene, / Stojeći iznad strašne provalije, / Vidim je kao zvezdu Vaseljene / Što još treperi, a nje davno nije« *(Epilog);* »O, moja će duša u snu da te nađe. / . . . / U tvoj san će da se uplete i smiri, / Kad ne bude mene više na tom svetu *(Ispovest,* završni stihovi; v., inače, u istoj pesmi, banalnost uvodne strofe: »Ne, ti nisi znala koliko te volim, / Kad rekosmo tužno ‚zbogom' jedno drugom, — / — Sada, u daljini, Večnome se molim / Da mi budeš srećna u životu dugom«, ili banalnost stihova: ». . . Kad u jedno veče, zvezdano i kasno. . . / Na lepe ti oči san se spusti plavi, / Tada će ti, draga, u snu biti jasno / Sve što ti ne rekoh nikada na javi«). — Motiv »draginog« venčanja sa drugim, sentimentalistički stilizovan, upliće se u ovu *l'amour platonique* i degradira je na nivo malograđanskog kiča epohe: »Na njoj će danas zašuštati svila, / I biće srećna kad u crkvu krene. . . / A ti? — K'o galeb, polomljenih krila, / Kada ga bura zavitla o stene« *(Sebi u album),* ili, još poraznije: »No, ja, draga, neću kleti sudbu našu / Što razbija sada moj najlepši san. — / . . . Nek je srećno! — Pijem. . . i zdrobiću čašu, / Da se raskrvavi i srce i dlan« *(Pred kraj).*

[8] Austrijske vlasti zaplenile su celokupno izdanje njegove poeme *Vila i orao* (1894).

[9] Treću knjigu stihova otvorio je ovom Sterijinom rečju.

[10] Na samome pragu novog doba štampao je dve humoristično-satirične knjige (u Zagrebu, 1900): knjigu pesama *Od šale do satire* i humoresku *Na Badnje veče.*

[11] »Jer, moj druže, neko treba znati: / Kad ‚poslednji Mohikanac' mre!. . .« *(Pismo jednom salonskom pesniku; U gradu radosti, Savremenik Srpske književne zadruge,* br. 37, kolo deseto, knjiga prva, Beograd, 1940).

ga od muskula splet«;[12] istina je, međutim, da je duh u njegovim stihovima »potisnut, bez cene«, i to tačno onoliko koliko je tu potisnut (i bez cene) »od muskula splet«. Neduhovnost počinje tamo gde prestaje telesnost, tamo gde Bešević (krajem veka) piše ovakve stihove: »Na prozoru golub pao, / Pa u stakla tuče krili, / O vratu mu pismo visi / Što ga dragi šalje mili«,[13] ili tamo gde je njegova *l'amour platonique* (ta, u doba *Srpskog književnog glasnika,* »francuzirana« verzija anahrono-romantičarske »netelesnosti« Beševićeve, s kraja veka, delo Beševićevoga pokušaja da se približi ukusu epohe). Sve konvencionalno u ovom platonizmu je od odsustva svakoga izvorno-životnog, konkretno-čulnog iskustva (kao iskustva »muskula spleta«); sve banalno (ono što je, zaista, sa »starinske lire«) delo je bekstva od »vreve« (sveta) »koja duhu smeta«[14] ali i od »vreve« sopstvenoga tela: delo ovoga »netelesnog« idealizma, ovoga fantomalno bludećeg »duha« koji se povlači iz dana u noć, kao iz egzistencije u idealnu (vanegzistencijalnu) duhovnost, jer »Dan ubija moje snove. . . Dan je stvarnost; noć je tajna«,[15] ali koji se povlači iz stvarnoga govora (i stvarne tajne) u privid govora u kome tajna je svedena na reč »tajna«, a istina na prost pojam *Istina,* koji nikada neće doći do svoje konkretizacije (nikada se neće ispuniti nikakvim sadržajem) u ovome duhu vansvetskog i vantelesnog idealizma koji, iznad sveta, gradi svoj »pokajnički hram« da bi tamo, »u tišini, bez reči i bez zvuka«, tražio »staze ka Istini sam«,[16] unapred osuđen na razočaranje, ali uvek se vraćajući, ipak, toj svojoj arhitekturi u praznom.

To je maska, a ne lice romantičara; i to su prividi i gestovi romantizma, a ne i stvarna njegova praksa. Tek u porazu, 1915/16 (u toj velikoj »vrevi« sveta), Bešević se približio, u

[12] U istoj pesmi: ». . . Konjske trke, futbal, tenis, hvali, / I pesnicu boksersku, jer znaj, / To su našeg doba ideali, / Što nam krase dragi Zavičaj! / — / Duh je sasvim potisnut, bez cene; / Smenio ga od muskula splet. — / To je dosta možda za kretene. — / To je dosta da ‚usreći' svet!«

[13] *Glasnik; Pjesme III,* Spljet, 1894. — Tako je i u drugim Beševićevim pesmama ovoga doba; v., na primer, pesmu *Tvoje oči (Nove pjesme,* Spljet, 1894): »Tvoje oči do dva plama / S'goreše mi srcu krila, / Tom požaru sama ti si / Nehotice kriva bila«.

[14] »Setan, povučen u sebe od sveta, / U kome besne divljački maniri, / Bežim od vreve, koja duhu smeta, / I guši zvuke na starinskoj liri« *(Epilog,* iz 1912; *Sa starih žica).*

[15] *Dani i noći* (1929); *Sa starih žica.*

[16] V. pesmu *Ruševine; Sa starih žica.*

nekoliko trenutaka, svesti o prividnosti sopstvenoga romantizma, pa i to ne ovoga platonskog (koji će, agonijski, još dugo da traje u njemu), nego onoga primarnog, guslarskog, mitotvorskog. Kao da je morao da stigne, putevima gladi i smrti, u »vrevi« krvavo prokljućale istorije, do Skadra, i do Kosova, na putu ka albanskoj »Golgoti«, da bi tu otkrio, užasavajući se, da je u njemu mrtvo ovo mitotvorsko (mitonosno) čulo. Možda u istoj onoj noći na Kosovu, u kojoj se (pod šatorima, na kiši), D. J. Filipović pretvarao, zauvek, od pesnika ideologije radničkog pokreta u pesnika kosovskih božura[17] (tražeći spas u duhu epskog deseterca, i ne mireći se sa njegovom smrću), Stevan P. Bešević otkrivao je *smrt kosovskog mita*. Ostaće nezaboravni, ne kao poezija, nego kao psihološko i moralno svedočanstvo prvorazrednoga značaja, stihovi koje je on, u ovim časovima beznađa, napisao zagledan u Kosovo polje: »Široka neka ravnica i gola, / Sa dve-tri kule, s nekoliko čardaka. . . / Tu li je dakle Murata probola / Dvosečna kama Miloša junaka? / — / I ništa više. . . Jednolikost svuda. / *Il' moj duh posta surov i stvaran? / K'o nekada sam očekiv'o čuda, / I sad na jednom ostah razočaran«.*[18] Pejzaž ove ravnice, »puste i gole«, jeste pejzaž ovoga usahnuloga, mrtvog, mitotvorstva, ove smrti »čuda«, a ne samo pejzaž ravnoga Kosova. Sve je tu ogrezlo u »jednoličnost«; sve je obuzela apatičnost. Svuda je »Veliko ćutanje, u velikoj drami; / Bez reči, bez gesta, u predsmrtnoj slutnji«.[19] »Bol ćutanja je od nebesa veći«,[20] ali je veći i od reči i od »gesta«. To je bol koji uvodi u tupost, kao u mir ispražnjenosti. Nema straha od smrti, jer nema tajne: »k'o na poznanicu, svak' se na nju svik'o; / Smrt je dotle strašna dok je tajna krije«;[21] to je tupost u kojoj umire i smrt, tupost kao smrt smrti, ali i kao smrt svake tajne, i svakog čuda: svakoga vrela govora i »gesta«. To je opustošenost iz koje će jedan drugi izgnanik da se javi: »Ja poznadoh glad, i poznadoh čoveka / . . . / Ja osetih užas i svu nemoć gesta«:[22] tu nema više mogućnosti ni za kakav »gest«, a najmanje za onaj Beševićevoga druga Bojića koji će pokušati ćutanje i mir ove

[17] V. o tome: M. M. Pešić, *D. J. Filipović, Savremeni pisci*, izd. *Knjižara Koste Mihailovića*, Beograd, 1940.

[18] *Putem smrti*, pesma 10 *(Kosovo)*; u knjizi *Na Golgotu*, izd. knjižare *Napredak*, Beograd, 1920.

[19] *Putem smrti, 18 (Skadar).*

[20] *Kob; Na Golgotu.*

[21] *Putem smrti, 8 (Apatija).*

[22] Živko Milićević, *Na putu, Pesme*, Beograd, 1927.

apatičnosti (nje, bez čula smrti, usred sveopšteg umiranja, i bez »čuda«, usred sveopšte bede) da uzdigne, pesmom *Bez uzvika (1917),*[23] do mira apsolutnosti, kao do mira apsolutne uzvišenosti, do kojeg se dolazi apsolutnim stradanjem: »Mirni smo na gozbi u svetskoj dvorani«, jer »Čini nam se svuda već smo jednom bili«, pa zato »ni čudnog ni novog za nas nema više«. Mir, za Bojića, počinje tamo gde prestaje novo, gde nema više mogućnosti za čuđenje: »gozba«, u »svetskoj dvorani«, jeste gozba rata, koja uvodi u svet (u svetsku istoriju); to je apsolutno iskustvo (apsolutnog stradanja), koje iscrpljuje (ispražnjuje) svet od novog i od čuda, i tako posvećuje u mir. To je stradalništvo koje, u apsolutnoj svojoj tački, po-svećuje, izjednačuje sa svetom upravo zato što, kao ovo iskustvo, poništava sve novo i svako čudo: nema razlike između čoveka (koji je čuđenje) i sveta (koji ne zna za čuđenje), jer nema ni novog ni čudnog; to je smrt čoveka kao smrt »čudnog« i »novog«, ali u prividu njegovog uzdizanja nad samim sobom, u miru ovoga samootuđenja kao po-svećenja, kao u vremenu ponovo osvojene iskoni: prostorne i vremenske svejedinstvenosti, u kojoj prestaju i prostor i vreme: ne zbiva se ništa, jer nema ni čudnog ni novog, »svuda već smo bili«: to nije događaj, i svest što se stvara u njemu, nego samo odjek već događenog, ponavljanje, stalno zatvaranje istoga kruga, i stalno utvrđivanje mira (tim ponavljanjem). To je bezizlaznost, ali kao apsolutnost; i to je *otuđenost u prividu titanstva:* tupost (ni čudnog, ni novog), u apatiji, ali koja se iskazuje kao mir ove apsolutnosti. Izgubljenost, na granici ne-bića, kao sama uzvišenost.

Bešević je daleko od toga. On ne može da ponovi *gest* bojićevske transcendencije mira apatije u mir uzvišenosti; tupost ostaje u njemu tupost: »Idemo polako; duh umoran spava, — / *Tupi za sve što se okolo zbiva. . .* / Dvojica kraj konja klekli što skapava; / Režu, a krv vruća s ruku im se sliva. / — / *Nit se kogod čudi, nit se kogod grozi;* / Prolazimo, *mirno,* pored slike gnusne, / Po nekome samo šapću suve usne: / ‚Gospode, pomozi. . . Gospode, pomozi'«.[24] To je isti krug, kao onaj Bojićev: krug mira (»prolazimo mirno«), u tuposti (»Tupi za sve što se okolo zbiva«), bez čuđenja (»Nit se kogod čudi. . .«), ali i bez transcendencije ovoga mira tuposti u mir domašene apsolutnosti: bez pokušaja da se ovaj čovek bez čuđenja, i bez užasavanja,

[23] V. *Pesme bola i ponosa*, drugo izdanje, Beograd, 1922.

[24] *Putem smrti, 9 (Glad).*

prepozna u sebi kao apsolut (onaj, za koga nema ni čudnog ni novog), da se svet gladi, u kome ljudi deru konja što skapava, *mitski* preobrazi u »svetsku dvoranu«. Taj svet daje otpor mitizaciji; to je realnost protiv mita, kao konačna smrt: »duh surov i stvaran«, ili *duh bez mitotvorstva, kao duh apsolutne samoće:* bez mita između sebe i smrti, u apsolutnoj nezaštićenosti. »Mrući, osećamo tugu što smo sami«:[25] napustio nas je mit; naša smrt je smrt bez mita ili apsolutno nedeljiva smrt, smrt u bezizglednoj samoći. Stvarnost, koju Bešević otkriva, jeste stvarnost ove apsolutne smrti, koja se objavljuje smrću mita (umire najpre mit, pa onda telo? »duh surov i stvaran« je prva objava smrti?). Borba protiv smrti, ovde, jeste borba za mit. To je očajničko dozivanje mitotvorstva, usred sveopšte agonije; i to je pokušaj oživljavanja mitskih simbola i likova, pa čak i »istorijskih fantoma«, usred sveopšte fantomalizacije života.[26] To je njihovo dozivanje, koje nije stiglo do poezije, ali u kome ima odbleska autentičnog egzistencijalnog patosa: »Svetli dusi, pređite u tela«[27] (ili, još prostije, a ne manje dirljivo: »Doď te, duše velike i proste«),[28] ali to je uzaludno: te duše se ne odazivaju, one su kao onaj mitski »zmaj ognjeni«, na dnu Skadarskog jezera,

[25] *Putem smrti, 18 (Skadar).*

[26] Jovan Skerlić je samo nekoliko godina ranije (1908, u članku *Obnova naše rodoljubive poezije, Srpski književni glasnik,* XXI, 11; v. *Pisci i knjige, IV,* Beograd, 1909), objašnjavajući »novi patriotizam«, kao ». . . stvarno, trezveno, demokratsko i socijalno osećanje solidarnosti sa svojim narodom«, govorio da se »ne kunemo više Milošem i Markom« i da »ne volimo istorijske fantome no žive ljude«. Ovu njegovu tezu o građanski demokratskom i »trezvenom« (racionalnom) patriotizmu, osporila je istorija veoma brzo: prvi put u vreme balkanskih ratova, u trenutku pokušaja restauracije romantičarskog nacionalizma, otkrivajući da *građanski patriotizam (kao i samo građansko društvo) ne može da se oslobodi »istorijskih fantoma«,* i drugi put 1915/16: tamo gde »živi ljudi« postaju fantomi, u sveopštoj fantomalizaciji života, dozivaju se i »istorijski fantomi«. Ne samo što se u agoniji ne može biti pozitivista, nego pretnja smrti iznuđuje pokušaj vraćanja kolektivnom Ja, *regresijom* od ličnog ka nadličnom i od racionalnog ka iracionalnom, od »suvremenog, stvarnog, trezvenog« ka mitskom (u iskustvu srpske kulture: od građansko-individualističkog racionalizma ka kolektivnom, i kolektivizirajućem, epsko-herojskom mitosu i romantizmu »Miloša i Marka«). Ako ima neke *tragedije* u kulturi ovoga vremena, — one suštinske, ali koja je ostala bez izraza, — onda je ta tragedija u samome ovome subjektu, koji je upućen na ovu regresiju, ali koji nije u stanju da joj se stvarno i preda, ostajući, kao Bešević, *između svoga anti-mitskog racionalizma i ove žudnje za mitom.*

[27] *Putem smrti, 11 (Pred Prizrenom).*

[28] U istoj pesmi.

koga ne mogu, svojim plačem, da probude Balšićeve vile; to je nada da će *ćutanje,* u sveopštoj smrti (ćutanje, kao jedini govor »duha surovog i stvarnog«), da se preobrazi u »ćutanje *svečano«,* kao kod Bojića, koji je u istim ovim časovima, i to upravo u Skadru, već jasno naznačio i put svoje mitologije (»Golgota čeka«)[29] i osnovni svoj, tek nešto kasniji, ritualno-sakralni »gest« kojim ćutanje ima da se preobrazi u ovo »svečano ćutanje«: u mitsku svečanost na obalama ostrva leševa Vido; to je nada: »Ćutanje svečano; molitva bez java; / San velike čežnje i svemirska tajna, / I dok zmaj jezerski na dnu mračnom spava, / U jezero pade jedna zvezda sjajna. / — / Zatreptaše duše; jedan zračak zvezdan / Iz umrle vere prosijava grudi: / Je l' to vesnik neba, što ode u bezdan, / Da jezerskog zmaja trgne i probudi?«; ali to je i beznađe: »Na dnu mračnom tvrdo zmaj ognjeni spava; / U jezeru plaču Balšićeve vile«.[30]

[29] U pesmi *Odlazak* (1915).

[30] *Putem smrti, 17 (Skadarsko jezero).* — U novoj verziji ove pesme, u knjizi *Sa starih žica,* stih: »San velike čežnje i svemirska tajna« preinačen je u stih: »Ćutanje se širi ko svemirska tajna«. Bešević to kao da je pokušao jasnije da artikuliše onu vezu između umirućeg čoveka i svemira, *vezu agonijskim ćutanjem,* od koje je ostao neki trag i u knjizi *Na Golgotu:* »Smrt i život tu su preorali međe; / Sve je sve, i — ništa; — vekovi minuti. . . / U prašini zlatnoj Kozmos mre i ćuti, / Zamršen u konce od beskrajne pređe. . . / — / A kroz Svemir sipa; prah od zvezda veje; / Umrle planete lutaju kroz magle« *(Kroz Nirvanu; Na Golgotu).* Umesto »ćutanja svečanog«, to je ćutanje u znaku »nirvanizma«, najavljenog u srpskoj poeziji u prvoj deceniji (Dis, Srezojević), ali obnovljenog ovde, u ratu, opštom agonijom.

Nema ničega, »sve je sve, i — ništa«; ne samo što nema mita, nego nema ni udesa ni tajne. Strepnja se apsolutizuje, postajući strepnja od same sebe: »Strepim od tajne, koje možda nema; / Plaši me Udes. . . ko zna da l' postoji?« *(U nemirne noći, I: »Skaži mi, gospodi. . .«; Na Golgotu:* — i dalje, u istoj pesmi: »No, sve je ludost. Sam utvare stvaram! / Il' sve je tako. . . Možda sve je tako? / . . . Haos, pometnja, uzavreo pak'o«). Ako tu može da bude neke »svečanosti«, onda u njenoj suštini nije svest okrenuta mitskom, nego ova svest prožeta ništavilom: to je »svečanost« velikoga svemirskog umiranja: »A kroz svemir sipa; prah od zvezda veje«. Sjaj, koji se javlja u ovoj »svečanosti«, jeste sjaj ovoga vejanja zlatnoga praha umirućih zvezda (i zvezda koje, već mrtve, lutaju kroz Svemir, kao što čovek ovde luta kroz albanske gudure). To ozvezdano nebo, nad glavom prognanika, izmamiće Beševiću stihove, možda najspontanije, u ovoj knjizi: »Bože, šta je noćas zvezda! / Šta je zvezda noćas, Bože!« *(Eolovi zvuci, II;* u ovome ciklusu oseća se i Dis, iz izgnanstva: »Noćas me je zvao neko; / U snu me je neko zvao«, i: »Šta li oni sada rade?«, — *Eolovi zvuci, I),* ali taj spontani gest, u dirljivoj zaprepaščenosti, Bešević nije razvijao. To je samo kao neki incident u njegovom ukočenom stihovanju. Ta lepota, zbunjujuća usred očajanja i agonije (ta očajnička i agonijska, nirvanistička lepota), nailazila je u Beševiću na onaj isti otpor (i iz istih razloga), kao i lepota zemlje, u Grčkoj: »Ja ne marim,

U Skadru, »Zalud se pomalja iz gradskoga platna / Gojkovice mlade presušena dojka«:[31] »Svi spomeni su *izumrle stvari,* / Prošlost i Slava; čak i vera, Hriste«;[32] Bešević je nemoćan za čudo mitotvorstva, kao one »blede glave Svetih« koje je video, u Dečanima, kako »nemoćni za čuda, glede (!) propast našu«.[33] »Veliko ćutanje« ne postaje govor neizrecive veličine (»bez reči, bez gesta«); umesto njega, to su »užasne psovke« što »sa svih

zemljo, za lepote tvoje; / U tebi mre ponos i osećaj stida, / Dok dubine jonske svakog dana broje / Nove žrtve naše sa ostrva Vida. / — / Dok se gordo dižu tvoji kiparisi, / . . . / Ti trpiš i snosiš, unižena do dna. / — / Zmija se neverstva na tvom suncu greje« *(Putem, smrti, 22: Na Krfu);* Moru je Bešević govorio: »Uzeo si suncu sve najlepše boje. / . . . / No, ja mržnjom često sav uskipim gnevan, / I kletva te moja sa obala prati, / Jer u tebi leži sav naš raj prosnevan; / Zbog tebe je mnoga presvisnula mati« *(Na vodama jonskim, III: Moru;* sve u knjizi *Na Golgotu).*

To je *otpor prokletnika lepoti:* zavada sa zemljom i sa morem, kojom su i biće ovoga čoveka i istorijski trenutak tražili svoj, možda, presudni, najbitniji izraz. Bešević se, međutim, tome nije odazvao: ova patetično-tragična tema zavade prokletnika sa zemljom i morem, i sa lepotom, završila je samo ovako, u skici, kao što je sva tragičnost, i sva mogućna poezija njegove mržnje na lepotu zemlje, završavala u slavu »Orla« koji će da »klikće iznad carskog Skoplja«: »Ali ti ćeš čuti, kada naše strele / Zafijuču opet kroz krvava snoplja, / Kako u svanuće nove zore bele / Naš Orao klikće iznad carskog Skoplja« *(Putem smrti, 22: Na Krfu),* i kao što je more, iz tragičnoga njegovog sporenja sa njime (i sva poezija, koja je tu sebe dozivala), završilo u sjaju »naše carske krune«, zlatne i pune »Bisernijeh zrna iz Adrije plave«: »Ali iznad njih će sva zlatna i puna / Bisernijeh zrna iz Adrije plave, / Zablistati jednom naša carska kruna« *(Na rastanku s Dračem; Na Golgotu).* Romantičarski nacionalizam, u »golgotskoj« varijanti »Orla« i »carske krune«, surovo učutkuje glasove ovoga sporenja sa morem i zemljom, kao što učutkuje i »ćutanje (. . .) svemirske tajne«: nemoćan za obnovu epsko-plemenskoga mita (između njega i ovoga mita jeste istorija, otelotvorena u ne-mitskom i anti-mitskom građanskom individualizmu, kao samoj njegovoj suštini), on je podjednako i protiv tragedije estetskog duha i protiv tragedije metafizičkog duha: on iznuđuje *nasilje »Orla« i »carske krune« i nad estetskim i nad metafizičkim bićem.* Zato će istina bića ovoga vremena u srpskoj kulturi ostati skrivena, potisnuta u mrak neartikulacije; i zato ovde patetično stihovanje likuje nad autentičnim poetskim govorom.

[31] *Putem smrti, 18 (Skadar).*

[32] *Putem smrti, 10 (Kosovo).*

[33] *Putem smrti, 13 (Uoči sv. Stevana Dečanskog).* — Tu, »u domu stare slave znaka«, »Zlatni ćivot blista u treptaju sveća, / K'o prošlosti davne sačuvani ponos. / Mirno leži ispod Hristova raspeća / Dečanskoga ruka, crna k'o abonos. / — / A moja se ruka sama diže čelu, / I odaje krstom počast davnoj moći, / Dok blizu, u nekom arbanaškom selu, / Oglašuju pevci gluvo doba noći«. Ali, ta ruka »crna k'o abonos«, ostaje, u nemoći svojoj, potpuno sama, kao ruka vojnika koju je, u snegu, u isto ovo doba, ugledao Trifun Đukić: »Kroz vihor slazi i poslednja četa / sa mrtve straže zaštitnoga puka, / i sunce gasne. . . / vrh debela smeta / ostaje sama izdignuta ruka« *(Ruka; Ka visinama,* Beograd, 1928).

strana niču«: »Poneko fenjerče blesne iznad blata, / A užasne psovke sa svih strana niču. / — / To od muke psuju naši dobri starci, / Psuju k'o čikoši sa mađarske čarde; / Strašne su im psovke, k'o nekad udarci što su bili strašni ove stare garde. / — / Psuju, ali duše, belje im od krina; / Časne k'o sedina što im glave krasi. — / Svaki od njih dade po dva, po tri sina; / Po nekom ognjište sasvim se ugasi«.[34] — Nisu li te duše »belje od krina« i te »strašne psovke« kontrapunkt »krinskog« romantizma i realizma blata, koji je čekao da ga Bešević raspeva? Bešević je naslutio dramu mita i anti-mita, u agoniji 1915/16, ali ju je samo spolja, tematski naznačio. Glasovi te drame izgubili su se u njegovom ponavljanju bojićevskoga golgotskog mita: »Mir je k'o na pratnji, strahovitoj pratnji; / Ni u srcu gneva, ni u duši bola, — / Kao da je Hristos u božanskoj patnji, / Krenuo u društvu svojih apostola. / — / Ćutanje svečano. — Čas velikih dana / Nove Pashe ide ovoj tužnoj sviti; / Znamo put da vodi bašti Getsimana, / I da bez nje neće ni Vaskrsa biti«;[35] umesto sporenja stvarnosti i epske mitologije, to je, u okviru golgotstva (zadržanoga na nivou ovoga nepevajućeg *»znamo. . .«),* sporenje sa »Marijinim Sinom«, oko veličine stradanja: »No naš se venac trnov zabo jače, / I krst je teži, i puti su dalji. / Jer primismo ga tužni još na Ralji, / A eto Raška gleda nas i plače«,[36] sporenje koje otkriva (na način ne manje drastičan od ovoga premeravanja dužine golgotskoga puta od Ralje do Raške), svu nemoć

[34] *Putem smrti, 4 (Treći konak).* — Ili, ako nije ova »užasna psovka«, to je smeh, *»smeh zarazan« protiv smrti:* »Dolina užasa i kužne močvari; / Bezbrojne lešine konja naduveni; / Ostavljena kola, razbacane stvari, / Sve ogrezlo leži u glibu i peni. / . . . / Stupaju kolone smrknute i neme; / Nigde kapi vode, da se žeđ ugasi. . . / — / ‚Za čuturu vode, evo banku daću!' / Jedan redov nudi, bolećivo, meko. / — ‚Na konaku prvom, celu reku Maću, / Poklanjam ti, druže!' — Nasali se neko. / — / Smeh najednom puče; smeh zarazan, glasno, / K'o kad prašti šiblje i ogranci krti. . . / . . . Ovako se smeju, samo ti, što časno, / Gledaju u oči Života i Smrti!«, — *Putem smrti, 19 (Na putu iz Lješa).*

[35] *Putem smrti, 9 (Glad).*

[36] *Putem smrti, 6 (Rezignacija).* — V. isto nadmetanje, po veličini u stradanju, u kojem završava, jalovo, ova analogija (u pesmi *Na vodama jonskim, I: Sećanje; Na Golgotu):* ». . . K'o biblijski narod kad smo ovde pali, / I o maslinove povešali grane, gordi, naše harfe. — Svoj Udes smo znali. . . / S čuđenjem je priš'o tuđin da nas žali; / Ček'o naše suze, a mi smo pevali! / — / *Mi ne klesmo nikog, k'o deca Siona, / Nit' plakasmo što je Jerusalim pao. /* Sahranismo mrtve, bez pratnje i zvona, / A za bol naš velik sam Gospod je znao«. Za ovo nadmetanje *(gornjačenje)* sa »decom Siona«, u veličini patnje, zna i Bojić: »Pustinja je naša strašnija od one / Kojom išao je narod izabrani« (u pesmi *Kroz pustinju).*

ovoga duha da u golgotskoj mitologiji *pesnički* pozna *svoju* mitologiju: da je i motivom i jezikom razvije (i u tome smislu, istorijski, ako ne i pesnički, otkrije i potvrdi da su putevi ovoga, novoga, golgotstva, »dalji«). Stvarnost, koja se (na ustuk ovome »golgotskom« frazerstvu), najavljuje stihom: *»Neko pljunu i krst na se vrže«*[37] (tim najjezgrovitijim, najdramatičnijim stihom knjige *Na Golgotu?),* i sva poezija koja bi se, orkestriranjem ovoga stiha, tako bremenitog i autentičnošću duševne Beševićeve situacije i psihičkom i jezičkom istinom sveta koji kroz taj stih kao da pokušava da probije zvučne zidove bojićevske patetike, tu negde mogla naći, zauvek su izgubljeni.[38] Autentični naslednik mitotvorca, ovaj »opanak« koji ovako »pljunu i krst na se

[37] *Putem smrti, 5 (Prvi leš).*

[38] Bešević ni kasnije nije pokušao da otkrije poeziju koja se ovde obećavala. On je, čak, izabirajući i redigujući pesme za knjigu *Sa starih žica,* izostavljao i stihove koji objavljuju nemoć mita i stihove realizma koji je ta nemoć zahtevala. Tako, u knjigu *Sa starih žica* nije uneo *Putem smrti, 10 (Kosovo),* — o razočaranju Kosovom, — a iz pesme 13. istog ciklusa *(Uoči sv. Stevana Dečanskog)* izostavio je strofu o nemoći čuda (sa stihovima, već navođenim: »Blede glave Svetih, sa ikonostasa. / Nemoćni za čuda, glede propast našu«). Iz pesme *Putem smrti, 4 (Treći konak),* — koja u knjizi *Sa starih žica* nosi naslov *Povlačenje (Konak),* — izbacio je strofe o starcima koji psuju; u pesmi *Putem smrti, 9 (Glad),* stihove: ». . . Dvojica kraj konja klekli što skapava; / Režu, a krv vruća s ruku im se sliva. / — / Nit se kogod čudi, nit se kogod grozi; / Prolazimo mirno pored slike gnusne«, zamenio je stihovima: *»Dva jadnika* režu konja što skapava, / *A sa uzdrhtanih ruku* im se sliva / — / Krv topla i crna. — Niko se ne grozi / *Pred užasom ovim,* ove slike gnusne«. To je očigledno Beševićevo samocenzurisanje: ne samo što je izbačen stih *»Prolazimo mirno* pored slike gnusne«, nego je naglašeno užasavanje, naknadno ubačenim: »Pred užasom ovim«, užasavanje koje umesto bezodnosnog *»Dvojica«* iz prve, duševno autentične, verzije, traži samilosno: *»Dva jadnika«,* unoseći u sliku prizora njihove *»uzdrhtane* ruke«. Oni se ne ukazuju, kao u prvoj verziji, kako su *klekli* pored konja što skapava; kao da pogled odbija da ih zadrži u svesti: umesto te slike je stih »Dva jadnika režu konja što skapava«, koji je informacija, ali ne i slika, a umesto stiha »Režu, a krv vruća s ruku im se sliva«, jeste ono: »A sa uzdrhtanih ruku im se sliva / — / Krv *topla* i crna« (gde ono *topla* umesto *vruća* zahteva isto saučešće, ista potreba za *umekšavanjem* brutalnosti), i to bez onoga naglašenog zastoja, koji je bio u ranijoj verziji stiha posle *»Režu«,* izbačenom na sami njegov početak. (Ovde, to »režu« je ubačeno u sredinu, i »pripremljeno« onim »dva jadnika«.) — I brutalni realizam, koji je *navaljivao* iz poraza, kao duh »surov i stvaran«, i agonija mita (koja se iskazuje žudnjom za mitskim i ovim anti-mitskim realizmom), ostali su u Beševićevim stihovima iz rata samo skicirani, sasvim površno, a sve izvorno egzistencijalno, što je tu zahtevalo svoj izraz, izgubilo se u stihovanju vere: »Al' kad sumnje prođu, kad minu trenuci / Borbe s iskušenjem, i Vera ojača, / Vidim opet Boga s buktinjom u ruci, / Gde kazuje pute vrhu našeg mača« *(Neposlato pismo,* u knjizi *Na Golgotu;* datirano:

vrže« (koji je izneo rat na svojoj grbači), izgubio se tu, netragom, onako kako se ovo njegovo *krštenje, uz pljuvanje,* izgubilo u frazi »ćutanje svečano« (bez ćutanja, i bez svečanosti: bez poezije): onako kako se subjekt ovoga *»vrže«* izgubio, ne mnogo ranije, u dučićevskom »omađijanom narodu« koji, »s pobožnošću žreca i ponosom lava«, prinosi svoje »bele orle i svoje penate«[39] (onako kako on, sav u tome »vrže«, apstrahuje se i u »žrecu« i u »lavu«, a nekmoli u »penatima«!), ili kako se epska srpska mitologija izgubila, zajedno sa subjektom ovoga ». . . pljunu i krst na se vrže«, u mitologiji Golgote, zadržanoj u sferi opštega mesta, u jalovim poređenjima srpskoga naroda sa »izabranim narodom« starozavetnog Izrailja.[40] *Moć »golgotske« mitologije podrazumeva nemoć osnovnoga duha građanske kulture za stvarnu (tvoračku, pesničku) obnovu duha srpskoga eposa,* nemoć koju ne može da savlada čak ni beševićevsko dozivanje ovoga duha, pred pretnjom smrti. Već sasvim usamljen, razočaran i ogorčen, Bešević je kasnije (zahvaljujući i svome sopstvenom iskustvu) stihovao istinu odnosa građanstva prema seljaštvu: ». . . kad zveknu na vratima lanci, / Tad zovemo i dižemo dreku: / ‚Gde ste dragi — prljavi opanci?'«,[41] ali opanak ipak nije progovorio ni u njegovim stihovima, pa čak ni sve psovanje njegovo (koje Dučić, za vreme rata diplomata u Atini i u Madridu, nije slušao, ali koje je pratilo, u blatu, najsudbonosnije Beševićeve dane), nije uspelo da Beševiću makar otkrije lažnost (životnu nezasnovanost kao jemstvo govorne i poetske nekonkretnosti) jezika čija apstraktnost, osuđena na oveštale »carske« simbole (»žrec«, »lav«, »penati«), ne samo što potvrđuje, neporečno, nego i *reprodukuje* ovu egzistencijalnu apstraktnost. On je, već u prvim danima

Krf, januara 1917). Ako je, u vreme najvećih iskušenja, na Krfu, »vera« onemogućavala izraz ove drame (izraz tog »iskušenja«), evo kako je Bešević, tridesetih godina, kada je uveliko već utonuo u ogorčenost razočaranog romantičara, pun ozlojeđenosti na svet posle prvoga svetskog rata, auto-cenzorski ublažavao ili, čak, i u potpunosti odbacivao i onaj izraz (sasvim slab, inače) do kojeg je to »iskušenje« svojevremeno dolazilo.

[39] V. u Dučićevoj pesmi *Bregalnica* (1913): »Sveta reko, gde se oglednula slava, / Omađijan narod doneo je na te, / S pobožnošću žreca i ponosom lava, / Svoje bele orle i svoje penate«.

[40] Tek malo ranije, u trenutku balkanskih ratova, Bešević je tražio apoteozu ratniku u intonaciji starozavetnog psalmopevca: *Oče naš, apoteoza ratniku, Srpski književni glasnik,* 1912, XXVIII (to je prvi put da *Srpski književni glasnik* štampa Beševića); kao posebno izdanje, pod istim naslovom, u Beogradu, 1913. Ove intonacije nema u njegovoj knjizi *Na Golgotu.*

[41] *Prolećna pesma o čizmi i opanku; U gradu radosti.*

posle rata, čuo dva slepca-guslara (negdašnja borca), kako se pravdaju da ne prose, nego pevaju rodu: »Ne prosimo nikad, već pevamo rodu, / Al' ko danas mari, gospo, za guslare? / Ta svirka i pesma nije za gospodu«,[42] ali je istina da ta »svirka« nije ni za Beševića, neprijatelja te »gospode«: jezik i epos mitskoga guslara, koji je on uzaludno pokušavao da podražava još krajem prošloga veka, ne samo što nije našao u njemu ni onakvog odjeka kakvog bi mu dozvoljavala istorija (ona, svakako, kao sudbonosni neimar našega mentalno-akustičkog prostora, a ne »gospoda«), nego je on, kao i drugi, i samome govoru toga opanka pretpostavio kliše i frazu golgotske mitologije (u znaku osnovnog modela građanske versifikacije pre 1914), onako kako je istinu agonije mita, i borbe za mit, usred pomora, utopio u romantičarsku mitologiju titanizma, osuđujući sebe, podjednako, i na stihovanje bez ikakvog značaja i na očajničko ogorčenje razočaranog romantičara, koji je objavio, odmah posle rata (već u knjizi *Na Golgotu):* »I, dok Titani pobijeni leže, / Ja vidim: ljudi — ostali su ljudi«,[43] ili: »Čovek još ispija Getsimansku gorku čašu«.[44]

Ovo, tipično romantičarsko: »ljudi (. . .) su ljudi«, i ova »Getsimanska čaša«, fatalni su za Beševića; oni su u samom jezgru njegovog sukoba sa svetom posle 1918. Taj sukob bio je veliki i bezizlazan: Bešević nije samo »mrmljao na svet«[45], niti je jedino, sedeći u svojoj staroj fotelji, »bolan i bez para«, očajnički ironično stihovao razmišljanja »o svemu prolaznom na svetu«[46], pa čak se nije zadovoljio ni samo time da u nenagrađenom

[42] *Sećanje na stari park (Pismo); Sa starih žica.* (Pesma počinje stihovima: »Gospo, dok jednako traju terevenke / Što nastaše odmah posle ratnih dana . . .«)

[43] *Eolovi zvuci, IX (Sumnja).* Poslednja pesma ove knjige *(Eolovi zvuci, X, Mojoj kćeri)* objavljuje stvarnost »Mamona što besni«, žuč u duši i nadu u Kronosa kao jedinu nadu: »Stvarnost je, dete, što te večno plaši: / A voleo bih, da si hrabra više, / I, prkoseći, — dok oluja briše, / Da gledaš mirno Mamona što besni; / Jer, mi smo, dete, bar toliko svesni / Ovoga doba, kad i lupež svaki / Podiže ruku, da se zvezda maši, / Da se zvezda maši. /. . ./ Stvarnost je, dete, što te večno plaši. — / Vidim je i ja.— Eno, gde se ceri / Iz jednog ugla; sva posuta zlatom. — / Oči joj svetle k'o u strašne zveri . . . / Al' njoj i Kronos već stoji za vratom / Sa oštrom kosom, i peščanim satom, / I s našom žuči, u — prepunoj čaši; / U — prepunoj čaši«.

[44] *Trilogija o Hristu, Epilog; U gradu radosti.*

[45] »Dokle ćeš tako, bolani Stevane, / Iz svoje sobe mrmljati na svet?« *(Ručajte sunca . . .; U gradu radosti).*

[46] »I dok mirno sedim, bolan, i bez para, / Razmišljam o svemu prolaznom na svetu« *(Oda mojoj staroj fotelji; U gradu radosti).*

invalidu, kao većina »golgotskih« pesnika razočaranja, u ovo doba, vidi formu neispunjenih snova, i da se pita: »Mučenička zemljo draga, ko ti prlja lice čisto? — / Ko ti vazduh, posle rata, svojim kužnim dahom truje?«[47] On je oglašavao *pesnicu,* kao »opšti znak« doba,[48] kao simbol buržoaskog sveta opšteg međusobnog uništavanja, sveta u kome se ni u crkvu ne ide bez novca,[49] sposoban da kaže (možda jedini iz svog naraštaja, ali i kao malo koji drugi pesnik ovoga vremena): »Raj je već i tako namenjen gospodi« (i, dalje: »Zna Gospodar neba: / Da su gresi mali, gde je malo hleba«).[50] U jednome od čovečanski najlucidnijih trenutaka svog ogorčenog očajanja, on je, iz kuće u kojoj je, bolestan i star, samovao, doviknuo *kaldrmdžijama* na ulici, videvši ih kako ručaju »hleba, / Luka i sunca« (». . . Carski je ručak; a nije ni skup«): »Ručajte sunca! — Svaki zalogaj, / Zalijte suncem; srčite ga mukte! / Njegovi zraci besplatno vam bukte«.[51] Satira iz njegove knjige *U gradu radosti* oživljava sećanje na njegovu saradnju sa Zmajem: u njegovoj »buntovnoj pesmi« (koju je, veli, bližeći se kraju života pevao zato »što s buntovnom pesmom svršetak je slađi«),[52] ima naglasaka autentičnog nekonformizma

[47] U pesmi *Noga; U gradu radosti.* (To je pesma o invalidu, koji je »nogu ostavio na krvavom tamo Ceru«, i koji »Samo gdegod što progunđa: ‚Žao mi je i na Boga, / Jer tu nogu sad bih treb'o, da udarim njom u leđa!'. . . / — / On ne veli čija leđa, al' oko mu jasno kaže; / Jer danas je mnogo leđa, i od leđa nešto niže, / Što udarac zasluženi, izazovno, sama traže«. Bešević ovakvo svoje pisanje komentariše: ». . . Želje grube; pesma gruba. — Jad i sreća nije isto. — / Kakvo doba; kakvi dani, takva se i pesma čuje. — . . . /. . ./ mučenička zemljo draga, ko ti prlja lice čisto? — / Ko ti vazduh, posle rata, svojim kužnim dahom truje?«)

[48] *Oda snažnoj pesnici; U gradu radosti.* (». . . O, ti nisi pesnica Dempseja, / Što je s njome lovorike pobro. — / (Ne šalim se, nije mi do smeja) / — / Ti si više! — Ti si — opšte dobro!. . . / Ti krmaniš na društvenom brodu, / Gde nemaju mesta ‚vagabundi' . . . /. . ./ Jer ti pamtiš nepokorne dugo, /. . ./ Ti ne strepiš od pakla, ni neba! — / Ti si izvor radosti i bola. — Ti nam trebaš kao parče hleba, / Da nam budeš iskustvo i škola! — . . . / Ti, što kadgod, ‚u ime Slobode', / Lakoverne vodiš gladne mase. — / Prevedeš ih, žedne preko vode, / Da sitima napune se kase!«)

[49] *Oda punoj kesi; U gradu radosti.* (V. tu i stihove ovoga pesnika golgotske mitologije: »Kažu zbog tebe rat se kašto rodi. — / Al' niko nije lud, ni pao s kruške, / Bez municije da ratove vodi. — / Sa praznom kesom, prazne su i puške. / Najbolja vojska s bojišta zagrebe, / Ako nema tebe!«).

[50] *Pismo svojoj posestrimi Z. N.; U gradu radosti.*

[51] *Ručajte sunca . . .*

[52] »Poslednje je lišće svelo na mom stablu. / Poslednji je vetar oborio gnezda; — / Slomio mi krila, kao što je mnogom, / Kad htedoše da se uzdignu do zvezda /. . ./ Ne predajem se, ipak, druže moj! — / (S buntovnom pesmom svršetak je slađi)« *(Pismo prijatelju J. D.; U gradu radosti).*

starca-romantičara koji, svim radosnima u »gradu radosti« (onome koji »pravo daje jačem«), ironično poručuje da odu s mirom, ili da mu otmu »nepokornu liru« i njome staru razbiju mu glavu.[53] Ali, u mentalnom jezgru ove »buntovne pesme« jeste njegov romantičarski golgotizam, kojim je ugušio tek najavljenu dramu stvarnosti i mita, i koji nije samo, kao nezadrživi talas, prešao i preko stvarnosti i preko svake mogućne poezije, nego se preobrazio u veru u »novog Čoveka« koji će iz krvi ove Golgote da se rodi: »Dah čudesni, pun mirisa sveže krvi (!), na sve sleće, / Sve je tako strašno-lepo u rumeni od požara; / u trenutku velikome, kad se novi Čovek stvara«.[54] Šta zatvara Beševića u tautološki krug »ljudi (. . .) su ljudi« (kao u krug očajanja i ogorčenja), ako ne uprvo njegov golgotizam koji mu je, 1918, diktirao u pero ove reči: »Dah čudesni, pun mirisa sveže krvi . . .«, reči u kojima, zaista, nema ničega »strašno-lepog«, nego samo *poražavajućeg ignorisanja ljudske krvi,* u slavu mistifikacije golgotskog požara, ali i u slavu budućeg, neumitnog, poraza? Beševićev sukob sa društvom posle prvog svetskog rata jeste, nesumnjivo, sukob sa *buržoaskim* društvom,

[53] ». . . A sada, zdravo! — Ostajte u miru, / Svi što ste našli svoju ‚radost' pravu; / Il' otmite mi nepokornu liru, / Pa njome staru razbijte mi glavu!« *(Radosnima u »Gradu radosti«; U gradu radosti).*

[54] *Žetva* (1918); *Sa starih žica.* — Pesma počinje strofom: »Tri puta je strašni Kosač zamahnuo svojom kosom / u tri leta . . . / Nad poljima drhtala su crvena mu strasno krila, / i padaše silno klasje, obarano rujnom kosom. . . / Bogata je žetva bila. — / U tri leta žetve tri . . .« To podseća na pesmu Dragutina J. Ilića *Kosač je prešao njive:* »Kosač je prešao njive; snopove oborene / Crvena kiša spira; za brda sunce tone. / I suton zaodeva domove razorene, / Ni pesma da odjekne, ni zvona da zazvone . . . / Žetva je strašna bila, — Ima li duše žive? / Kosač je prešao njive!« (datirano: *Nica, 15. III 1918;* objavljeno u časopisu *Misao,* 1920, knj. II, sv. 6). Međutim, u Ilićevoj pesmi, koja se koleba između konvencionalne deskripcije i alegorijsko-simboličkog (i takođe sasvim konvencionalnog) izraza, ne samo što nema ni traga pomisli o »novom Čoveku« koji se, posle ove »žetve« Kosača-smrti (rata), rađa »u rumeni od požara« (i zato tu ovome Kosaču ne mogu »strasno« (!) da drhte krila: zato on ne može, kao kod Beševića, da bude ovako secesionistički stilizovan), nego se svaka strofa završava refrenom: »Žetva je strašna bila, — ima li duše žive? / Kosač je prešao njive«. Egzistencijalno dublje (i tragičnije) od Beševića vezan za romantičarski nacionalizam, Dragutin J. Ilić ipak ne može, posle ove »žetve«, da priča, kao Bešević, o rađanju »novog Čoveka«; ali zato može, gestom čija spontanost uzdiže se nad konvencionalnošću ostalih stihova pesme *Kosač je prešao njive,* da konvencionalnu frazu svakodnevnoga govora: ». . . ima li duše žive?«, u svojim refrenima uzdigne do tragičnosti, za šta Bešević, koji »golgotski« ideologizira (i koji je zbog toga verbalno razliven), nije sposoban.

ali sukob jednoga nacionalnog romantičara: u osnovi tog sukoba nije zmajevska vidovitost nego totalno slepilo, vera da će herojstvo srpskoga ratnika ne samo da promeni srpsko buržoasko društvo, nego i da ga učini društvom »novoga Čoveka«. (Ovaj saradnik Zmajev kao da nije stvarno čitao ni najsuštastvenijeg Zmaja, ni Svetozara Markovića, a kamoli Dimitrija Tucovića: jemstvo njegovoga posleratnog razočaranja jeste, kao i kod drugih stihotvoraca »golgotske« mitologije, *ignorisanje* svesti, radničkog pokreta i Tucovića.) U jezgru Beševićeve »buntovne pesme« je *»vrapčji komunizam«,* koji ne odbacuje samo Marksa (jer vrapce komunizmu ne uči »diktatorska čizma«, već Priroda i Bog)[55], nego ne jednom odbacuje i čoveka (za čije dobro se bori), i to po diktatu tautološkog kruga »ljudi (. . .) su ljudi«, u razočaranju (tipično romantičarskom, i »titanističkom«) u čoveka, i u stilu sapatnje sa vrapcima: »Jadni vrapče, šta čekaš od ljudi?«[56] Ideal tog »vrapčjeg komunizma«: Ljubav bez Mržnje, Istina bez Lucifera,[57] u stvari je ideal svojevrsnog *hrišćanskog socijalizma* (kao zakona »Prirode i Boga«), ali određenog samim golgotizmom: Golgota, koju je Bešević video u ratu, još traje: otkriće produženih (i uveličanih, svakako) stradanja čoveka nije jemstvo za demistifikaciju mita o Golgoti, nego se taj mit produžava, ideološki oblikujući i ovo stradanje i samu »buntovnu pesmu« Beševićevu, i to kao jemstvo novoga stradanja.[58]

Ovo stradanje nije došlo do svog izraza; ono se samo naslućuje između redova. Najčešće, potisnuto je (pa čak i

[55] »Aj, nasmejte se debeli buržuji, / Kojima savest u tom salu trune. /. . ./ Ja idem sada ‚ručak' da naredim / Za gladne vrapce, na starom balkonu /. . ./ Ah, vrapci mili, dragi; zdravo, zdravo! / gle, kol'ko ih je danas na balkonu! — / Svi su jednaki; pa to je i pravo. / Jedne su ‚farbe', i u jednom tonu. / Razlike nema; niti im to treba. / Nit' jedni druge sebičnošću dave. / Čim dva-tri spaze mrvice od hleba, / Odlete odmah da drugima jave! / — / To je ideal vrapčjeg ‚komunizma'; — / Ne Marksovoga, i ne znam još koga. / Njih tom' ne uči diktatorska čizma, / Već stari zakon Prirode i Boga« *(Vrapci na balkonu; U gradu radosti).*

[56] *Trenutak radosti; Sa starih žica.*

[57] Do vaskrsenja nije došlo; ali *Duh,* po raspeću Isusovom, rekao je Luciferu da se ne raduje smrti: »To smrt i nije, već pobeda Duha«; Lucifer zaman lomi »nad *Ljubavlju* prut«: »*Čovek* će naći, i bez tvoje moći, / Bez tvoje Mržnje, ka spasenju put, — / Osvetliće mu staze *krsta znak!« (Trilogija o Hristu, III; Na Golgoti).*

[58] U pesmi *Umesto predgovora (U gradu radosti),* oglašavajući sebe kao pesnika koji čuva »starih žica« zvuk, ali i suprotstavljajući se »‚socijalnim' prorocima humano-lažne partije« (?), Bešević jasno određuje ovaj svoj hrišćanski

karikirano) smešno-dirljivom anahronošću Beševića koji se, u ulozi »starog barda« (romantičarskog), u epohi fudbala, boksa i tenisa zabrinuto pita: »Pesnici gde su, u to vreme kobno? / Ni jednog barda ne čujem uz liru«,[59] ali, ono mora da je bilo duboko, prožeto teškim rastrzanjima, i bez nade na smirenje: to je stradanje u bezizlaznom protivurečju na koje osuđuje ova golgotska (i titanistička) pobuna, koja je i pobuna protiv sveta i pobuna protiv čoveka, pobuna koja *upućuje na svet,* i na satiričko-realistički govor, ali koja, uvek zatvorena u romantičarskom, razočaranom: »ljudi (. . .) su ljudi«, zahteva *povlačenje iz sveta,* zatvaranje vrata.[60] Ona odbija »izlete u nebo« ». . . sa

(»golgotski«) socijalizam: ». . . Čuvajuć' ‚starih žica' zvuk, uprkos novim modama. / Znam, ‚kobre' će me napasti u Braminim ‚pagodama'; / I ‚mandarini' kritike, sa bombama od hartije, / I ‚socijalni' proroci humano-lažne partije . . . / — / Ali, šta mari, kad svesno znam da Istini sam blizu; / Velikoj, svetloj Istini, koju je doneo Hrist / Za utehu svih ‚Raspetih', u stravne Golgote nizu . . .« — Mitologija nacionalne Golgote (romantičarsko-hrišćanskog nacionalizma), iz dana rata, preobražava se u mitologiju socijalne Golgote (romantičarsko-hrišćanskog socijalizma), posle rata: »Pitate li, gde je Isus, ne pitajte one site; — / Gladni će vam složno reći: ‚Mi smo s njima na — raspeću!« *(Trilogija o Hristu; Epilog).*

[59] *Žrvnji; U gradu radosti.*

[60] U jednom trenutku, ovo tipično romantičarsko razočaranje u ljude doživeće krizu, Beševićevim pitanjem: »Jesam li, najzad, baš i ja anđ'o, i čist k'o beli krinovi?«, i njegovom slutnjom: »Svi smo mi, znam ja, od jednog testa« *(Verujem; U gradu radosti).* Ali od ovoga pokušaja samosuočavanja, koje preti raspadanjem romantičarskog Ja (kao Ja u kome je deponovano sve pozitivno usred sveopšte negativnosti), jači je *romantizam, koji obogovljuje čoveka, izuzimajući ga iz sveta, zato da bi mogao da ga odbaci, gestom razočaranja.* Tu će se javiti (u punom protivurečju sa zakonom Ljubavi bez Mržnje »vrapčjeg komunizma« kao sa zakonom »Prirode i Boga«) i darvinistička teza o sveopštoj borbi za opstanak, ali ovaj romantizam negacije čoveka njegovim obogovljenjem (izuzimanjem iz sveta), pretvara taj darvinizam u svoju funkciju: »Za opstanak sve se bori; sve što živi ispod neba. / — / I razumem orla, kopca; svet krilati; sve do laste. / I razumem risa, tigra, i gladnoga šumskog vuka. – /. . ./ To je način održanja, pa tu nema ni zamerke, / — / Ali ko će da razume, što to isto radi — *Čovek?'« (U majskoj noći; U gradu radosti).* Tu se traži vatra, koja će spaliti svu prošlost, spaljujući sva stara pisma (*»Ignis sanat«* — »Oganj leči«): »Sve obmane, ma s kog bilo mesta; / Sve podlosti, sračunate ‚slatke': Sve da sprži ta ‚ognjena kresta', / Posle jedne ‚procedure' kratke!« *(Pismo prijatelju S. P., »Vesela« razmišljanja u sumorno jutro; U gradu radosti),* i tu se zatvaraju vrata: ». . . Vidi ko kuca u te kasne sate. — / Je l' neki bednik, daj mu koji groš. — / Ako su znanci, o, neka se vrate! / Kaži da za njih nije vreme još . . . / — / Ja nemam više starih prijatelja. / Laž je drugarstvu potamnela sjaj. — / Ja nemam više ni snova, ni želja; — / Najzad je doš'o obmanama kraj. / — Ja neću više da te laži prodru / U ovaj davno zaboravljeni kut! / Hoću da ležim mirno na svom odru, / Dok list za listom pada s grana žut. /. . . / Dok mutnom strujom nosi doba novo / Od svih vrlina napušteni brod« *(Suton; Sa starih žica).*

terase trgovačke berze«,[61] ali takođe zahteva i »izlet«, romantičarski, u »nebo koje večno blista«, povlačenjem u sebe, najdubljim usamljivanjem, »u ovom dobu gadosti, / Kom' je sreća sva u bludnim bedrima, / I u zlatu sve želje i radosti«:[62] » . . . u sebi ćeš naći sva sunca i sjajne / Zvezde jednog neba koje večno blista; / Tu ćeš naći strašno Otkrovenje tajne; / Osetićeš Boga i blizinu Hrista«.[63] Ova pobuna iskazuje se kao vera u uskrsnuće, putem Istine, »preko groba«, u stilu krajnje banalnog hrišćanskog optimizma (». . . Ima samo promena u bolje. Ima oslobođenja od svih bolova i svih nemira. Ima puta, preko groba, ka velikoj i živoj Istini; i ti ćeš je ugledati u velikom trenutku, što ga nazivaš smrću«),[64] ali ona gura, takođe, i u očajanje koje, izgovarajući ovo isto »preko groba«, zahteva da se romantičarska reč

[61] »Znam, lepo je čuti i salonske verze, — / (Svaki vek je razne muzikante treb'o!) / — / Ali, sa terase trgovačke berze, / Ne želim da pravim ‚izlete u nebo'!« *(Finis Musicae; U gradu radosti;* — aluzija na Gustava Krkleca, autora knjige stihova *Izlet u nebo* i tadašnjeg sekretara Berze u Beogradu).

[62] *U vihoru; Sa starih žica.*

[63] *Mladom pesimisti; Sa starih žica.* — U pesmi *Dva pevača (Mladom pesniku K. N. M.)* (Kosti N. Milutinoviću?), u knjizi *U gradu radosti,* »Mlad pevač, s lirom, tužnih Muza dete, / Jednom je, — dok se ka zvezdama peo, / S čežnjivom dušom, srcem, punim sete, — / Na strmom putu starog barda sreo«; on je pitao »starog barda«: »Ti li si onaj, što u noći mračne / Sa starih žica mamiš jasne zvuke, / I pesme šalješ u prostore zračne, / Dok ti od bola drhću suve ruke? — . . . / Gde stičeš snagu? — Gde je vrelo čisto?«, na šta mu je »stari bard« odgovorio: *»Raskrstio sam s ljudima u svetu.* — Daleko za mnom osta zlo i laž; / Tamo, gde mnogi, na kliskom parketu, / Moćnima služe, k'o plaćeni paž . . . / — / Prošla su leta; o, prošla su mnoga, / Dok videh da je sreća biti sam. — / Usamljen tako, našao sam Boga, / I manje patim jer suštinu znam«. [K. N. Milutinović dočekao je knjigu *U gradu radosti* kao delo poslednjeg Zmajevog sledbenika: *Poslednji pesnik iz Zmajevog kruga; Letopis Matice srpske,* 1940, CCCLIV, 2. Ponovio je ovo i »u noći mračne«, pod okupacijom, u nacističkom Joničevom časopisu *Prosvetni glasnik,* septembar—oktobar 1943 *(Stevan P. Bešević kao lirski pesnik):* Bešević je »istinski prezirao književne mandarine i artističke snobove koji su se rukovodili aristokratskim načelom ‚umetnosti radi umetnosti', uvek zatvoreni u svoje kule od slonove kosti«. Ipak, Bešević je pre svega pod uticajem nemačkih pesnika: Novalisa, pesnika transcendentnog ‚plavog sveta', Tika, pesnika ‚svetskog bola', a zatim i francuskih pesnika Lamartina i de Misea; pored toga, ovaj »poslednji učenik i sledbenik našeg velikog Zmaja«, ». . . sav je utonuo u prošlost i mistiku, sa izvanrednim razumevanjem mirisa vekova i prisnim oživljavanjem boje i ritma minulih zbivanja«.]

[64] *Senke iz večnosti;* u knjizi *Šarena galerija, skice i portreti,* Beograd, 1934 (str. 237). — V., u istoj prozi (na str. 328): »Znaj, da bez strasne nedelje ne bi ni Vaskrsenja bilo. . . Uznesite se duhom, zadahnite njime slabe, i nevoljne, i smrvite njime zle i opake . . . O, kako ste sitni, vi, bedni, u sebičnosti svojoj, a kako bi veliki bili u samoodricanju svome. . . Osvetli u sebi, pa će svanuti Istina pred tvojim očima, koje sad u strahu sklanjaš pred tajanstvom njenim«.

besmrtnost (a sa njome i sav romantizam) stavi pod zna navoda, u stihovima kao zaleđenim od jetkosti što spreča govor: »A mi ćemo preko groba / U ‚nov život' . . . Divan ‚dar' O, je l' mogla ikad zloba / Izmisliti goru stvar!«[65] To je vera da bog nalazi u samoći, ali to su i »glagolska menjanja«: »Lutan lutate, lutaju; — / Svi smo u večnom lutanju, / Ali nas pon gutaju / U svome mračnom ćutanju. /. . ./ Srljamo, srljate, srlja / Na greben svi gone lađu, / da se u bezdan skotrljaju / I tu t Boga nađu!«.[66] To je dedalski san o letu ka zvezdama, golgotsko-hrišćanskoj verziji spasenja sveta sopstvenim žrtvov njem (»Da jednom skonča pobeđeni vrag . . . / Ka zvezdama uzneti se sam. . .«),[67] san koji pokušava da progovori i stihom računskim operacijama »nebeske mehanike« ovoga romantič ra-aeronautičara, u upornom nastojanju ignorisanja stvarnos (san kojeg će razoriti nacističko bombardovanje Beograd 1941?),[68] ali to je i apsolutna smrt (smrt planete), kao »usp jedne rezultante, / I integralan, nepogrešiv zbir«: ». . . Nebo, Zemlja, nisu više tajna. / Znamo Postanje, pa znamo i kraj. Znamo da naša ta planeta sjajna / Jednoga dana biće zalogaj Sudara nekog, zle karambolaže, / Na bilijaru, što od zvezda vri. Račun je tačan, na dlaku se slaže, / K'o što je tačno: *triput jeda tri.* / — / . . . Biće to uspeh jedne rezultante, / I integrala nepogrešiv zbir, / I ‚Komedija', koju ni sam Dante / Opev'o r bi . . . — Zatim, mrak i mir«.[69]

[65] *»Besmrtnost«; Sa starih žica.*

[66] *Glagolska vremena; Sa starih žica.* — Pesma je, inače, netipična z Bešević: njemu je tuđa verbalna razigranost koja se tu traži.

[67] ». . . Da ljubav sine, i potone sram / Što na dobrotu baca mračne senke, I prija sjaj, i prija njezin lik / U besnom tutnju grešne terevenke; — / Da neb čuje ljudskog bola krik; — / Da ljubav sine, i potone sram . . . / — / . . . K zvezdama ću uzneti se sam, / Na krili duše, do nebeskog svoda, / I s krikom srca da se zatre trag / Krvavoj mržnji celog ljudskog roda; / Da jednom skonč pobeđeni vrag . . . / Ka zvezdama ću uzneti se sam . . .« *(Ka zvezdama; Sa starih žica).*

[68] Bombe iz nemačkih nacističkih aviona, bačene na Beograd, 6. april 1941, na sam dan Uskrsa, ubile su Bešević suprugu i kćer, Milicu Bešević slikarku. Nije li to krvava ironija istorije, koja se ne zaboravlja? Ništa više n može stihove ovoga konstruktora aviona, pesnika golgotskog uskrsnuća dedalsko-golgotskog spasenja sveta letom u sopstvenu žrtvu, da spase od jezivo zagrljaja ove ironije.

[69] *Nebeska mehanika; Sa starih žica.* — Pesma se završava u znaku romantičarskog anti-racionalizma i anti-scijentizma; nad našim znanjem likuje tajna bola: »Mi smo pronašli kvadraturu kruga, / I Ticu Plavu, i čarobni cvet! ,

Beševićeva nebeska mehanika jeste mehanika »buntovne pesme« u bezizlazu tautološkog kruga (romantičarsko-golgotskog i romantičarsko-titanskog razočaranja) »ljudi (. . .) su ljudi«: mehanika »zle karambolaže« romantizma i realizma, »lire« i satire, okretanja svetu i okretanja od sveta, u neprestanom »dvojstvu«, koje ne dozvoljava puniju objavu ni romantizma ni realizma,[70] i kojim kao da se produžava ono *dvojstvo iz rata,* u Beševićevoj romantičarskoj težnji za mitom, i u njegovoj

— / Ne klanja nebu više duša smerna. / Čovek je steg'o u pesnicu dlan. / Došli su dani slavnoga Žil Verna, / Jer, sve je java; sve što beše san! / . . . / Zaronili smo u bića i stvari; / . . . / Zaronili smo; ali more suza, / Bola i patnji, nema gnjurca svog. / . . . / O tome ćuti naša jadna Muza, / I naša Mudrost, i Nebo i Bog!« U srcu ovoga isticanja tajne nad saznanjem, svakako je i onaj Bešević koji »Otkrovenje tajne« (boga, i »blizine Hrista«) traži »u sebi«, kao i onaj, drugi, kome se njegova sopstvena pometenost u svetu ukazuje kao odsustvo cilja (»mete«): »Tražim uzrok; ispitujem stvari, / Al' nikako sagledati metu; / Sve je isto; svud poredak stari, / Oko mene, i u celom svetu« *(Trenutak radosti;* v. u ovoj pesmi i stihove komično-dirljive: »E, kad Muza ne zaplaka sada, / Onda neće možda nikad više!«). Razočaranje u svet i u čoveka ide do razočaranja u nauku (možda i u osećanju lične poraženosti ovoga aeronautičara). U pesmi *Post festum (Sa starih žica),* čoveku koji je »decenije stuk'o u probleme«, »gomil'o (. . .) stare folijante; / Sisteme je sasvim nove stvarao . . . / Sunce, zvezde, i mnoge trabante, / Ciframa je redom pobarao!«, dolazi Smrt, da ovako »prozbori reč ledno-slatku«: »Ostavi sad te svoje starudije / — / Tražeć' zvezde, i na njima teme, / Ljubavlju se nikad nisi sladio. — / Prođe mladost; protutnjalo vreme; / Obmana je sve to što si gradio! / — / Prezir'o si žene, ljubav, cveće; / Dok se mladost poistija sušila . . . / Sad je kasno . . . , ‚voz' polako kreće. — / Polazimo; . . . kartu sam — probušila!« Ovo otkrivanje poraza (u krugu faustovskog sholijastičkog kompleksa žrtvovane ljubavi, ali, možda, i kao neumitnost Beševićevoga »platonizma«, »netelesne ljubavi«?) gura u cinizam, i u motivu i u jeziku: ne govori tu samo Smrt, rugajući se, jezikom konduktera sa železnice (»Kartu sam — probušila!«), u potpunoj nemoći humora, nego i sâm Bešević pokušava, posprdnim jezikom, u stilu feljtonske humoreske, *na nivou malograđanske anti-duhovnosti* (i, objektivno, za malograđane), da ismeje naučnika koji se obmanuo: g. Petronije Svemirović, astronom (— da li je i Bešević, koji je sanjao o zvezdama i svemiru, za malograđanina bio *Svemirović?* —), poverovao je da je kroz staklo svog astroskopa našao novu zvezdu, ali to je bila samo njegova stara bogn-lampa: u silnome svome zanosu, ovaj astronom pomerio je durbin »sasvim naniže« *(Jedna noć u Vasioni; Šarena galerija).*

[70] O ovome svome »dvojstvu« pisao je on i sâm, iznenadno prekidajući jednu svoju priču, da bi se, u stilu starih didaktičara, obratio neposredno čitaocu: ». . . Uopšte, dragi čitaoče, ceo autorov duhovni mehanizam nekako je tajanstveno, dvojno, i šašavo udešen, kao oni mehanički regulatori temperature u železničkim kupeima: ‚Toplo — hladno'! . . . Samo što autor, iako je već sasvim ostareo, ni do danas nije mogao da prokljuvi, ko to, a bez njegove volje, svaki čas čačka oko njegovog regulatora topline, i menja mu, tako često, ćud i spisateljska raspoloženja« *(Bračni jubilej; Šarena galerija).*

osuđenosti na duh »surov i stvaran« koji ne uspeva da dođe do izražaja, ali koji ovu težnju čini jalovom. »Karambolaža« u Beševićevom duhu jeste »karambolaža« na bilijaru neba »bestelesnog« duha i ovoga duha »surovog i stvarnog«, ali u kojoj sudari ne daju ovome »duhu« telo niti ovoj stvarnosti duhovnost; ti sudari ne preobražavaju ni biće ni jezik, nego ih zadržavaju na ravni feljtonizma u kome platonizam ovoga bestelesnog duha ume da skonča i u neduhovnosti istoga onoga »filistra« protiv koga se Bešević pokušavao da bori.[71] Ovaj *bezlično-obezličavajući feljtonistički jezik prihvata duh koji ne prihvata sudar,* duh Ljubavi bez Mržnje, Istine bez Lucifera: duh bez tela, ali i bez jezika, van-egzistencijalna apstrakcija koja pristaje samo na apstraktan jezik. (To je *laboratorio universale* bez univerzalnosti: bez sudara, koji »nebeska mehanika« univerzalnosti zahteva, i kojim se produžava, ali za koji »vrapčji komunizam« Ljubavi bez Mržnje ne zna.) Užasnut flašicom u Los Anđelesu, u kojoj se čuva jedna suza Grete Garbo (usred sveta »bednika jadnih«), on je otkrivao da je »zgoda (. . .) živa za figure gadne. / (Jer kakvo je doba, takve su i reči!)«, i da mora da pređe (iako oseća »grozu«) sa »poezije lirske u surovu prozu«,[72] ali nema u njegovoj

[71] To je posebno izraženo u njegovim pričama o braku i o ženama, u knjizi *Šarena galerija,* kojom je on negdašnji svoj anegdotski realizam *(Moji zapisnici, slike i uspomene, Srpska štamparija,* Zagreb, 1897) pokušavao da zameni satiričkom, anti-filistarskom prozom (»Kazaću vam priču, i kroz smeh vam reći istinu o onome što filistri obično prećute. — Jer, nije zluradost ismejati ljudske slabosti satirom«). To je priča o ženi kao o večitoj Evi, koja je večito prokletstvo čovekovo, kao što je prokletstvo Beševićevog g. Adama Rajskog (» — ‚Oću jabuke! — Ja bih, Adame, jabuke!' / Jadni g. Rajski samo je ćutke slegao ramenima, ili bi zapušio uši dlanovima, da ne sluša ‚detinjarije', kako je on te Evine kaprise nazivao«. — ». . . Sve ostalo poznato nam je iz prastarih biblija. A sada znamo još i to: zašto žene i danas tako vole jabuke, i zašto još i danas, po praiskonskom nagonu, imaju običaj da vas ljubazno i ljupko za stolom ponude: / — ‚Izvolite zagristi, da vidite kako su slatke! — Molim vas, samo zagrizite!'« — *Prva operacija).* I to je priča o nekome apotekaru koji je, da bi se osvetio, na balu pod maskama, ženama podelio neke bombone, pa je nastao ». . . metež i jurnjava jadnih dama na vrata, tako, da su se pozagłavljivale u dvorištu, a neke nisu mogle stići ni do vrata, već su se grčile i presavijale usred sale, držeći se za stomake . . . — Napolju, u dvorištu, po ćoškovima, pa čak i po bašti, vrisak i kukanje. Strčaše se kavaljeri, muževi, očevi, da vide šta se to desilo, — a imali su šta i videti! To se, gospodine moj, ne priča . . . — Već možete zamisliti . . .« *(Bal pod maskama).*

[72] ». . . Jer, gle, celim svetom kakav vetar duva: / Los Anđelos jednu *suzu Garbo Grete / U muzeju* svome, u flašici čuva! / Jednu kap su samo uhvatili vešto, / Kad se filmska ‚zvezda' naljutila nešto! . . . / — / Svet juri u muzej

stihovanoj prozi nikakve »surovosti« (pa čak ni »figure gadne«), onako kako u njegovoj stvarnosti nema nikakvog »neba«. Između romantičarskog neba i stvarnosti ne dolazi do prožimajućeg sudara, koji bi otkrio novo nebo novoga jezika. »Nebo« tu ostaje pojam bez sadržine; neka vrsta simbola poezije, opšteg imena uzvišenosti »slobodnog duha« koji se antitetički suprotstavlja materijalizmu, kao onaj »beskraj neba« koji je Bešević bacio nekome svom susedu, trgovcu štofovima, u lice: »Jer metrika nije isto što i metar! / Ti ‚štofove' meriš, a ja beskraj neba«.[73] Međutim, *tamo gde je beskraj neba samo ovakav pojam, metrika je isto što i metar:* stihovanje »proze« bez duhovnog i jezičkog događaja, Istina bez Lucifera: buntovna pesma »sa starih žica«, navikom već odavno pripitomljenih.

svakog Božejg dana, / I juriće, možda, kroz godine duge; — / A sada bi Greta, k'o što je već znana, / Mogla dati svetu i retkosti druge! / Mogu ih i reći; — (čemu biti lisac?) — / No, ja, sestro, nisam pornografski pisac« *(Pismo svojoj posestrimi Z. N.).*

[73] *Prolećna pesma; U gradu radosti.*

Desimir Blagojević

Desimir Blagojević objavio se, već na počecima svojim, kao pesnik kulta blagosti, u savršenoj nevinosti tela i duha. On je tražio blagost što počinje tamo gde prestaje telo i misao, koji za blagost ne znaju. On je hteo da druguje, u svome lirskom snu, sa devicama i sa anđelima. Njegova rana lirika *(Šaputanja s mostova,* 1924), u nekoliko *incidentarnih* trenutaka, najavila je potrebu revolta, nekakve apsolutne pobune, čak i nihilističkog »čelovjek ničevo«,[1] ali to nije lirika koju bi pevao očajnički nihilizam već nihilizam artistički, nihilizam estetizma. San je san o vazduhu, o šumu svile, onaj koji će navesti Rista Ratkovića, njegovoga prijatelja, da mu pesme najavljuje, u efemernoj reviji *Čaša vode,* rečenicom »Lirika osvilenila zemlju«,[2] i koji je podstakao Rada Drainca da u *Pravdi,* — u kojoj je, inače, radio tada zajedno s Blagojevićem, — kaže povodom druge Blagojevićeve knjige *Karneval anđela* (1930), kako je sve to, u najboljem slučaju, samo jedan »artizam«, jedna »briselska čipka«, jedna građanski »pristojna« lirika, čak lirika za sentimentalne »pansionatkinje«.[3]

---

[1] *U vihoru bola,* u knjizi *Šaputanja s mostova.*

[2] Blagojević je učestvovao, sa Ratkovićem, Dušanom Jerkovićem i Pavom Starčevićem u pokretanju *Čaše vode* i, kasnije (takođe kratkovekih), publikacija *Bela revija, Umetnost, Večnost, Refleks mladih.*

[3] U *Pravdi,* 1930, god. XXVI, br. 36. — *Karneval anđela* je čist »artizam«, a Blagojević je jedan od onih pesnika koji »ne uzimaju reči kao sred-

Ako je istina da D. Blagojević, u kolu svojih devica i anđela, i objavljujući »Isusa u ženi«, ili pozivajući na »čednu večeru«,[4] ne jednom piše stihove izvanredne usiljenosti, pa i sentimentalizma, nesumnjivo je i to da je njegov san o blagosti, koja bi se dostigla oslobođenjem od erotskog nagona, ali i od nagona mišljenja, našao u njemu svog autentičnog junaka i žrtvu, i da je modernizam posle prvog svetskog rata, koji se najpotpunije izrazio u *Stražilovu* M. Crnjanskog, u njegovome »eterizmu« i težnji ka »fluidnosti«, stigao, kroz Blagojevića, do krajnjih svojih mogućnosti (i nemogućnosti). Duh *nemara,* kao osnovni duh modernizma, nemara koji želi zaboravom da rasturi svet, i da sve materijalno dematerijalizuje, tako da se čovek, talasima ove dematerijalizacije, pretvori u zrak i zvuk koji bludi »nebesima«, opijen samim sobom, kroz Blagojevića se produžio kao ovaj duh blagosti što činodejstvuje kultu nevinosti i neznanja, u znaku prolećnog, vaskrsnog hrišćanstva. Ako je, i pre Blagojevića, bilo pesnika koji su pokušavali poetiku modernizma da povežu sa hrišćanskom mitologijom, on je pesnik koji je najdoslednije nastojao da ostvari ovaj modernizam prolećno-vaskrsne hrišćanske blagosti, pesnik koji je modernističkom snu o lakoći pokušao da podari dimenzije hrišćanskog blagoveštenskog mita. Blagovest koju on peva jeste blagovest potisnutog erosa i potisnute misli, blagovesti »Isusa u ženi«, jedne bestelesnosti i nematerijalnosti, jedne lakoće i prozračnosti koji bi, kao svila, prekrili i čoveka i zemlju. Ako je u svojim počecima pokušavao da se objavi kao pesnik *Crvene pesme,* kao onaj koji bi da obesi

stvo za izražaj (. . .) nego se besciljno igraju njima«; to nisu pesnici nego »versifikatori«, »robovi rečnika« (kao što je to i najveći među njima, Malarme) a pesnik *Karnevala anđela* je, kako bi Zorovavelj rekao, »sav poženskaren«. on piše građanski pristojnu poeziju: »Jedna znatna mana ove građanski pristojne poezije je — odsustvo svake borbenosti, nedostatak više životne egzaltacije, koja i bez frazeologije rađa veliku poeziju. Biti prigušenog daha u poeziji to znači biti izvan života. To drugim rečima znači pisati napamet, po nekom principu. Da li je ovaj slučaj i kod g. Blagojevića? Gde smo mi danas? Na putu kroz prašumu, kao bogati Englezi, koji imaju vremena da se dive tropskom mesecu, ili stanujemo na predgrađu i pljujemo krv? Šta mi znači ta građanska poezija svile, cveća, lišća? Gde je njeno opravdanje? Ja ne umem da zamislim novatora bez pobune, makar i na svoju ličnost. Meni su nedovoljne sve te lirske čipke, makar izrađene i u Brislu. One su, u najmanju ruku, samo razbibriga, stvorene za setu i plitku tugu pansionatkinja«.

[4] *Jezero pomirenja,* u zbirci *Karneval anđela.* (Objavljeno prvi put u almanahu *Čaša vode,* kao i druge pesme iz ove zbirke: *Anđeoski prosjaci, Galilejska noć, Ko će za sunca da plače, ko?)*

nekakve »blede« bogove i sopstvena osećanja,[5] i koji uverava (sebe više valjda nego druge) da treba urlati kao izmrcvaren pas,[6] on je ostao pesnik sa krinom u ruci, pesnik »devinog sna o ljubavi«, koji je osluškivao u sebi neku »zadihanu želju« što otkriva, u čoveku isto kao i u snegu, ljubav za »blistavi i rumeni vez«, u blaženstvu lako pomućene svesti:

Bolećivost rasprostre po usnama sveži led,
i cvilim ko granjem zadahnutih seni.
Leprša, leprša u mojoj zeni,
u oku bled.
I praštaj radi čedne večeri, Isusa u ženi,
jaganjca u jaslima.

Volim po jednoj zadihanoj želji
u ljudima, u snegu, u svima
jedan blistavi i rumeni vez.
Čuj,
ni drevnom smokvom ni ljubavlju
u tkača, sina i drvodelje
ne mogu postati čudni ko plamen knez

(Jezero pomirenja). Blaženstvo, koje je on tako nalazio, u znaku ovog blistanja i rumenila, jeste blaženstvo estetizma koji apstrahuje i čoveka i sneg, blaženstvo sveta u kome se paradoksalno sve javlja u znaku sveopšte pomirenosti zato što se ničemu ne dozvoljava da bude ono što jeste. To je blaženstvo sveta *lepršanja,* nerazlikovanja čoveka u čoveku i snega u snegu, ili blaženstvo pomućenog oka, i zamućenog duha, koji rastaču čoveka u snegu i sneg u čoveku, utapajući ih u ovo rumenilo. I sneg i čovek se tu vole jer nisu sneg, i nisu čovek; blagost ova podrazumeva uskraćenost konkretnosti egzistencije, a izraz pesme je uskraćivanje izraza svetu, telu i čoveku. Tu ima uvek erotskog nagona, ali se tom nagonu ne dozvoljava da dođe do svog izraza. Tu ima žene, ali se u njoj otkriva *devica,* — uvek u istom rumenilu, — ako ne već i ovaj »Isus u ženi«: večera je *čedna,* tiha i praštajuća gozba čednosti jer na njoj nema ni tela ni svesti. Ako je tu jak nagon ka sublimaciji svega, ta sublimacija je

[5] *Nad grobom sviju vekova,* u knjizi *Šaputanja s mostova.*
[6] *U vihoru bola*

u znaku represije: ona mora da nas zadrži izvan izraza, da ne sublimiše samo nagon tela i svesti, već i sam izražajni nagon, pravcem ka svetu u kome se i sama reč pretvara u blistanje i rumenilo. Simboli koji se ovde javljaju, u *Karnevalu anđela,* preuzeti su iz novozavetne mitologije prolećne mladosti, kao apsolutnog devičanstva (beline i rumenila) ili apsolutne *aseksualnosti,* ali D. Blagojević, kroz koga tamni imperativ represije pokušava da dođe do lirizma ovim kultom devičanstva, ne dozvoljava ni ovim simbolima da se obrazuju, potpunije, u nekom određenijem simbolističkom poretku, da dođu do svoga novog izraza, do svoje nove pesničke forme. U Blagojeviću je, od prvih njegovih dana (a posebno od vremena *Karnevala anđela),* bio nesumnjivo naglašen religijski nagon. Taj nagon je, u *Karnevalu anđela,* vodio ovom kultu devičanskog proleća, ali se u njemu i gubio: on nikad nije mogao da se potpunije izrazi, da pređe prag slutnje, zato što bi, izražavajući se, protivurečio sebi. Devičanstvo i izraz su nepomirljivi. Kult devičanstva (čednosti u neznanju, neuzimanju i nedavanju) je načelno, svojom prirodom, nepomirljiv sa »izrazitim potezom«, ili sa nekom »novom formom« koju je, u jednom trenutku, Vinaver nesmotreno zahtevao od Blagojevića, ubeđen da je Blagojević, u svom religijskom stavu, *kolebljiv,* i da se kroz tu njegovu religijsku kolebljivost iskazuje neka opšta kob, nekakva »srbijanska tragedija« kao tragedija mladih naroda koji nisu došli do novih vrednosti ali se nihilistički odriču onoga što su stekli.[7] Kroz Blagojevića, međutim, ne progovara nikakva »srbijanska tragedija«, ali ne samo zato što nema ni traga »srbijanstvu« u

[7] Po Vinaveru, to je pesnik koji »ima duboke religioznosti, i to one pesničke vrste koju je nosio u srcu Boža Knežević, zaljubljen u velike, u zvezdane zakone i zaslušan u tamno bilo svemira«, ali »... g. Blagojević, kao i mnogi naši intelektualci, ne zna jednu osnovnu stvar. A to je znao kod nas možda jedini Boža Knežević. Ta je istina u ovome: mi možemo razumom da odbacimo izvesne verske forme (kao i svake druge), ali to ne znači da je sadržina njihova iscrpena ... Crkve se menjaju, prema vremenu, a stara religiozna srž ostaje, i ostaje naš trepet pred večnim neiskidanim slutnjama koje rastu i cvetaju ... G. Blagojević nesvesno traži naslona u starim formama verskim, ali pošto nije smeo da učini onaj svesni korak i da ih zaista prizna — jer ih razumom odbacuje — to se u njegovoj poeziji oseća kolebanje i neizvesnost koja, donekle i setno, remeti njegove izrazite poteze, ali koja je za nas, za sve nas što znamo i pesnikovu tragediju, neobično uzbudljiva i lepa. Jer ta tragedija jeste uopšte, i u ovome vidu, jedna čisto srbijanska tragedija, koja se sastoji u tome da mi, dobivši novu kulturu odbacujemo, gotovo nihilistički, staru tradiciju, koja nije još ni iskorišćena dovoljno, a kamoli iscrpena. Ista ova tragedija oseća se kod mnogih

njegovom »Isusu u ženi«, u kultu device i krina (tipično katoličkim, a ne pravoslavnim kultovima), već zato što progovara *tragedija estetizma,* tragedija koja počinje tamo gde se traži ovo apstrahovanje svega u svetu, ali i u duhu, apstrahovanje svakog nagona: ne samo seksa, nego i misli, i ne samo misli nego i nagona religijskog. Blaženstvo, koje sanja Blagojević, je s onu stranu »izrazitog poteza« i izrazitog jezika. Tu ne sme da bude izrazitosti kao što ne sme da bude izraza. Izraz je, i kada je negacija sveta, *vraćanje* svetu, i patnja u tom vraćanju. Blagojević je hteo izraz koji ne izražava svet nego samoga sebe, izraz koji se odvojio od sveta zato što se odvojio od nagona izražavanja, i koji je neki svet za sebe, utoliko više blaženstvo ukoliko je udaljeniji od sveta (od tela i svesti), od samog izražavanja.

Osnovna težnja ovog pesnika (tipično modernistička) bila je da zabuni izraz, da nagon izražavanja baci u pometnju i, čak, u prividnost, isto kao i nagon erotski i nagon svesti — koji su u samom osnovu nagona izražavanja — ali sa htenjem da se kroz ovu prividnost dođe i do neke prividnosti bića i sveta koji bi se tu našli u lebdenju vanstvarnosti, u nekoj idealnoj (i idealističkoj) vanmaterijalnosti. Tu ne samo što nema »izrazitog poteza« već njega ne sme ni biti, tu gde se iz rečenice »ljubav je beli, rumeni zrak«,[8] kojom se sanja pretvaranje subjekta ljubavi u neki rumeni zrak, u večito rumenilo blaženstva s onu stranu svake ljubavi, kao u nekoj nadstvarnoj nevinosti, ide ponekad i ka pesmi savršene unutrašnje zatvorenosti, kakva je pesma *Plamen:*[9]

Uđi u bliski žuti dom:
ljulja se, čuj, Velika Noć.
Hod mi je začuđen,
a dar mi primi —
tugu od sna i nemoć.

Mlad tako nije iznuđen
u najbolnijoj plimi.

pisaca mladih naroda. Tragedija je to Amerike, tragedija slovenskih duša. Pesnik je najzad za to da se, kroz njega, tragedija prikaže svakome, pa i slepome, pa i gluvome, pa i neosetljivome, i da se tom tragedijom osvestimo za viši i dublji život, za više i dublje shvatanje života« *(Šabac i njegova tradicija, Biblioteka Narodnog univerziteta Šabačke narodne knjižnice i čitaonice,* knj. 5, Šabac, 1935; predavanje održano prilikom književne priredbe Pen-kluba u Šapcu).

[8] U pesmi *Nevina mesečina; Karneval anđela.*

[9] *Karneval anđela*

Hod koji je »začuđen« ovde je kao ljubav koja je »rumeni zrak«: jedna *nemoć izraza,* ono što ne izražava ni duh ni svet, već ostaje izvan njihovog izraza, ali i izvan njih, nešto savršeno u sebi, i za sebe, jedna apsolutna forma, ili možda apsolutna (čista) poezija, kakvu je sanjao ekstremni simbolizam i kakva je, kao ideal, bila prisutna u idealizmu i indeterminizmu modernizma, ali koja je došla do svog potpunijeg ostvarenja tek u nekim trenucima ovog pesnika. *Hermetizam apsolutne forme,* u stihovima kao što su navedeni stihovi: »Mlad tako nije iznuđen / u najbolnijoj plimi«, nesumnjiv je, i u njemu ponekada ima, ovako, čak i nekoga grča, nekog tamnog odjeka patnje u nemoći izraza, što može da opomene na M. Nastasijevića,[10] ali što za Blagojevića, u epohi *Karnevala anđela,* nije tipično: ovaj pesnik nije nalazio patnju u nemoći izraza, jer nije tražio izraz već, sasvim suprotno, onaj unutrašnji zvuk, ono lebdenje i lakoću koji počinju tamo gde prestaju i izraz i sama opsednutost izražavanjem, gde prestaje volja za izrazom. U suštini, lirizam koji je on tražio jeste lirizam bića obuzetog bezvoljnošću, bića koje ne teži svome ostvarenju, koje nije biće žudnje već biće potisnute žudnje, biće u samopotiskivanju. On je hteo tu potisnutost kao jedini put u lirizam

[10] Može se, u odlomku ponekog stiha, ovde naslutiti Nastasijevićevo prisustvo; ali je ono neznatno i neuporedivo manje značajno od Blagojevićevog predviđanja Nastasijevića u zbirci *Šaputanja s mostova* (do ove zbirke, koja je izišla 1924, Nastasijević je objavio samo *Belu pesmu,* u *Srpskom književnom glasniku,* 1922, VI, 3, i *Meku pesmu,* u časopisu *Misao,* 1923, knj. XI, sv. 77; pesme svoje bitne lirske orijentacije — *Truba, Jutarnja pesma, Pesma frule* — počeo je da objavljuje tek 1925, posle *Šaputanja s mostova).* U ovoj zbirci Nastasijević nije samo u nagoveštaju stiha kakav je Blagojevićev stih »Oh, rumenilom na onom proplanku« — u tome instrumentalu koji će biti tako karakterističan za Nastasijevićev lični stih, već gotovo i »napisan« u pesmi *Devojačke tišine* D. Blagojevića: »Devojka rasplela, / *devojka tišinu nad borjem,* / njihala meko šafranov šumor. / — / Devojka krilila, / *devojka pitome ruke,* / sklapala očima mojim umor / . . . / devojka pevala, / devojka kao pijana lauta. / — / Devojka nežno, nežno, / devojka zamire u borje snežno. / — / Snežno, / kad putnik zaluta«. Ne samo atmosfera pesme, koja je iz lirskog folklornog melosa, već i oblik, bez glagola: »Devojka tišinu nad borjem«, i završna dva stiha, koji teže nekome gubljenju, u muklosti, u sintetičnosti koju tu podrazumeva, na isti način, odstranjivanje glagola, sasvim su u duhu kasnijeg Nastasijevića. Taj princip anti-glagolske sintetičnosti, koji će Nastasijević produbiti, učinivši ga jednim od osnovnih principa svoje poetike, Blagojević je, u težnji za lakoćom, samo naslutio, kao mogućnost, al ga nije sledio. On se prepuštao lakom oticanju, i tu tražio svoju »frulu«: »Pričekaj, prišani, / to su predragani / iza sedam, i još sedam gora / . . . / Pričekaj, prišani, / to su predragani; / sva zora tuga kao čedna senka / da mi na čelo, da mi na grudi pane!« *(Ko će za sunca da plače, ko?)*

neodređenosti i lebdenja. *Represija* je osnovno mentalno sredstvo ove lirike, sredstvo kojim ona postiže svoj »prigušeni dah«, tražeći magiju unutrašnjih zračenja i tajnih, neodređenih pokreta bića koje, u ovoj potisnutosti žudnje, kao da se gubi pravcem ka svetu nejasnih senki, njihovoga lakog bluđenja. Ovaj »prigušen dah« u Blagojevićevoj lirici priznao je Risto Ratković, braneći *Karneval anđela* od Draincčeve kritike,[11] »ali ne u smislu odsustva ogromnih uzbuđenja. U toj se poeziji skoro svi pejzaži i misli rascvetavaju iznutra i unutra, i može, zbilja, vrlo lako da se preko nje pređe a da se ne primeti većina, rečima okamenjenih, doživljaja, i utoliko pre što su ovi dati bez patetične atmosfere. ‚Angela trag na snegu' — taj stih je rečen tako nemarno, bez pripremanja na utisak, da tek kasnije, utisnut nesvesno, zazvoni:

Ruke kad bole od mesečine i tame
prozirne, blage da te se dotaknu,
neznane, kobne da se usame.

Da nisam podvukao — a u knjizi nije podvučen — ovaj poslednji stih ne bi upozoravao na dramu stvarniju od njegovoga izgleda. (. . .) Koliko zatim ima u ovoj knjizi stihova koji nepobitno svedoče o uzburkanom proživljavanju koje se kristalizuje u svega dve-tri reči, koje se izrazi po ćudi slučaja, bez ornamentalnog okvira. ‚Pokolj suza' na primer, nije izlišan, nije iskonstruisan, a spomenut je uzgredno, bez najavljivanja, bez daljeg ograđivanja. (. . .) Iz tih razloga moglo bi se reći čak da je Blagojević baš kao artista slabiji od većine onih koji mu ne odobravaju artizam kao takav«.

Ovo Ratkovićevo objašnjenje značajno je za razumevanje poezije D. Blagojevića u ovo doba: »prigušeni dah« nije nešto zbog čega treba da se pravdamo, već nešto čemu treba da težimo. Ideja novoromantizma, kao poslednjeg, izrazito simbolistički naglašenog modernizma (u epohi tridesetih godina), u suštini je težnja ka ovome »prigušenom dahu« u svemu: u biću, ali jednovremeno i u samom izrazu. »Uzburkano proživljavanje« je potrebno, ali zato da bi duh mogao iz njegove stihije, i *potiskujući je,* da dođe do lirizma ovog »prigušenog daha«, ne samo s onu stranu »patetične atmosfere« i »bez ornamentalnog okvira«, već i s onu stranu svakoga izraza koji bi težio nekoj

[11] *Pravda,* 1930, XXVI, 42.

potpunosti, razvijanju pesme kao nekakvog sistema. Tu se pristaje na reč koja će, u ovom tipično represivnom »prigušenom dahu«, da dođe »po ćudi slučaja«, ali se neće ni puno predavanje tom slučaju, niti se hoće njegovo razvijanje u sistem pesme. Ta reč mora biti rečena »uzgredno«, ali podjednako »bez najavljivanja, bez daljeg ograđivanja«. To treba da bude jedan *dodir,* sasvim lak, treptaj nekog lista koji je ostao, na dlanu pesnika, na mirnom jezeru njegove svesti, posle velike bure; nešto gotovo neprimetno, i nenametljivo, nešto kao »svila«, ali u čemu su duboko skrivene sve velike bure sveta. Bura je savladana, biću i jeziku je »prigušen dah«, ostaje samo taj laki dodir, prožet tajanstvenošću onoga što je neiskazano, i na šta on samo opominje. »Artizam«, u bukvalnom smislu ove *veštine,* koji mu ovde pridaje Ratković, tu je nemoguć; čak suprotno, sve mora ići protiv artizma. Otuda tu ne može biti duže pesme, već sve kao da teži pesmi japanske ili kineske lirike,[12] ali kao formi koja nikada neće biti odgonetnuta, kao nekoj poeziji iza koje ne leži jedno filosofsko iskustvo, — tako da bi ona bila suština tog iskustva, simbolički izražena, u maksimalno zgusnutom obliku, — već pregorevanje svakog iskustva, njegov zaborav, zbog čega je ovo podražavanje pesmi japanske i kineske lirike prvenstveno formalno, skroz prividno. »Pokolj suza« ostaće zaronjen u svoju tamnost, on se ne može nikako racionalno razrešiti, on ostaje izvan tumačenja kao što pesnik ovoga novoromantizma teži da ostane izvan misli. Ništa ne sme da se iskaže, već se sve suspreže. Ništa ne sme da se uzme (izraz je i *uzimanje* onoga što se kazuje), već je sve u odricanju, u rasipanju.[13] Zbog toga se hoće slabost a ne snaga, pa i bolest, a ne zdravlje. Otuda će Ratković formulu novoromantizma potražiti u *odricanju,* i to ne samo u odricanju od sveta, već i u odricanju subjekta od onoga što mu je duhovno bilo dato (bilo da se to iskazuje kao istina ili kao zabluda), sve i kada je to odricanje od samoga romantizma, tako da bi i samoubistvo romantizma bilo — romantizam, kao što bi poezija bila i u samoubistvu poezije.[14]

[12] Pre svega u duhu prevoda M. Crnjanskog čiji uticaj se tako produbljuje.

[13] »Da tako pokradena blaga / rasipam bludno sve do vraga« *(Kradljivac sunčanog jutra,* u knjizi *Karneval anđela).*

[14] »Ako jedan mladić odseče svoju veliku kosu, pocepa rukopise, pune razbarušenog lirizma, ostavi duvan i alkohol kome se podavao strasno, ako taj mladić svu ‚lepu književnost' zameni u svojoj biblioteci suhoparnim knjigama iz sociologije — nije li on time obrnuto izrazio grč romantičkog podstreka? Ili:

Izraz novoromantizma podrazumeva, zaista, izvesno »samoubistvo« izraza: ovaj Blagojevićev »pokolj suza«, njegove ruke »neznane, kobne da se usame«,

pesnik sa otvorenim izgledima na ‚književni uspeh' cepa univerzitetska dokumenta, odlazi bez ijednog dinara u svet da se posle dugog lutanja skrasi, recimo, u nekoj berlinskoj fabrici kao radnik. — Nije li romantizam i samoubistvo romantizma? Nije li poezija i njeno samoubistvo . . .« (U knjizi *Ćutanja o književnosti.* Beograd, 1928). U tome se iskazuje sav Ratković, ali i sâm suštastveni mentalni stav novoromantizma, tako da sve upućuje na misao da je novoromantizam, — uprkos tome što je došao do svojih autentičnih trenutaka i kroz druge pesnike (osim Blagojevića pre svega kroz Dušana Jerkovića i rano nestalog Pava Starčevića), i što je, čak, kroz pesnika *Karnevala anđela* našao potpuniju lirsku formulu nego kroz samog Ratkovića, — neodvojiv od najprisnije Ratkovićeve duhovne i moralne drame. On je jedan *trenutak* te drame koja se razvijala u neprestanom »raspjatiju tela«, u Ratkovićevim sukobima sa pesmom kao sa *telom* izraza, u sukobima reč — stvar, koji su ga u jednom trenutku uputili anarhističkom radikalizmu i, preko njega, vizionarnom nadrealizmu, prožetim duhom dubokog stradanja koje je on pokušavao da razreši, podjednako, i ovim novoromantizmom, kojim bi se taj sukob nadvladao prostim »dodirivanjem« stvari, i, kasnije, njemu potpuno suprotnim pokušajem »socijalne« poezije koja je prevashodno poezija ideja i koja, kao takva, ne poznaje ovakav sukob reči i stvari, duha i izraza, ova »raspjatija« u telu i duhu, što su samo tamo gde nema spasa ni u kakvoj racionalizaciji, idejom, gde je sve maksimalna otvorenost. Ideja o »samoubistvu poezije« kao najvišoj poeziji vrebala je Rista Ratkovića celoga njegovom uzviku: »Poezijo, sram te bilo«, ali i u njegovoj ideji novoromantizma. koliko da se iskazivala na različite i međusobno savršeno suprotne načine. Ona je prisutna u njegovim anarho-radikalističkim odbacivanjima literature i kulture, u njegovom uzivku: »Poezijo, sram te bilo«, ali i u njegovoj ideji novo-romantizma. Osnovna Ratkovićeva kob: njegova nepomirljivost sa izrazom, — kob koja će ovog pesnika uputiti lirici *Mrtvih rukavica* (1927) isto koliko će ga i surovo izvoditi iz lirike, — jeste u osnovi ideje novoromantizma. Zbog toga novoromantizam, ma koliko da neosporno znači (i kroz Blagojevićevo delo) krajnju konsekvenciju modernizma nemara, bludnije »kosmičke« lirike modernizma, — a u prvome redu »eterizma« Miloša Crnjanskog i njegovoga pokreta »milovanja« kojim se stvari rastvaraju, putem njihovog preobražaja u nekakav »prah«, u estetizam kao u lepotu tog praha stvari obuzetih razvejanošću, — duguje sebe neposredno i Ristu Ratkoviću. To je *susret* Rista Ratkovića i modernizma, i to u Ratkovićevom pokušaju ličnoga spasenja od sukoba koji su ga potresali, u njegovoj *slabosti* za te sukobe: žestoki protivnik modernizma, u epohi *Večnosti* (1926), on će ovde prihvatiti modernizam upravo kao ovo obećanje blagosti u nemaru za svet, u odbijanju duhovne koncentracije, sve i po cenu estetizma, i protivurečno slaveći ono što mu je dotle bilo organski nepodnošljivo: liriku koja hoće da »osvileni« zemlju. Novoromantizam znači, u Ratkovićevom ličnom pesničkom iskustvu, prosti znak slabosti koja će njegov pesnički genije, najavljen u *Mrtvim rukavicama,* da razara neprestano, sve do njegovoga kraja. S Blagojevićem je drugi slučaj: on je od ove slabosti pošao, ona kod njega ne znači kraj poezije već njen početak. Zbog toga je njegova knjiga *Karneval anđela* osnovna knjiga novoromantizma posle Miloša Crnjanskog.

Sužanjstva lepote u dnu očiju,
i more,
venac čistih molitava

(Kestenovi)[15] i njegovi stihovi, u pesmi *Zanos sklopljenih očiju* (posvećenoj Milanu Dedincu):[16]

Nosi me, dobri druže, u mrtvi dan,
vidiš li da me plaše
jezero moje, dragi tihi žar
na žutom čelu ko ubice
drumski strašni han.

Stih treba da bude kao i sam njegov tvorac: »prolazan i mutan ko cvet neba rascvetan u reci«,[17] onaj što će moći da kaže: »U budućnost ću ići s cvetom mesto srca«,[18] a naslov pesme često je takođe jedan takav stih, koji ne tumači pesmu, naknadno, tako da pesma nije njegovo ispunjenje pošto je on, u svojoj neodređenosti, s onu stranu ma kakvog ispunjenja. »Fluidnost« koja se tu traži je zračenje ove lako pometene misli, koja je bila prisutna ali su joj tragovi zametnuti, misli koja je izgubila svoje telo i ostavila nejasnu senku: asocijativni niz prekida se, tako da se ne može rekonstruisati misao, i tako da *slike,* kao trenuci tog pometenog asocijativnog niza, dolaze u odnose čija šifra je izgubljena, i nalaze u njima izvesno »unutrašnje« zračenje: to rascvetavanje misli »iznutra«, na koje je R. Ratković ukazivao u Blagojevićevoj poeziji, ili se izražava stihom u kome se sluti mogućnost poezije, — ali koja se neće ispoljiti i koja zrači iz dubine kao iz te svoje neispoljenosti (»Angela trag na snegu«), — ili se iskazuje ovim zaboravljanjem pojedinih asocijativnih veza (»pokolj suza«, ». . . dragi tihi žar / na žutom čelu ko ubice / drumski strašni han«). Snaga tog stiha je u prisutnosti ali skrivenosti njegovog smisla, snaga u provokaciji za um, ali na koju um ne nalazi odgovor, nalazeći tajanstvenost koja, međutim, ne prenerážava i ne ruši, već zavodi u melanholiju sanjarije, što u prvom redu omogućava prigušena ali asonantna melodičnost stiha. Ima u *Karnevalu anđela,* u masi sentimentalizma, i

[15] *Karneval anđela*
[16] Isto.
[17] Pustolovina, u knjizi *Dolazak među cvrčke,* izd. *Prosveta,* Beograd, 1955.
[18] *Mladić s cvetom mesto srca,* iz 1930; u istoj knjizi.

prigušenih bleskova takve unutarnje snage, tog lirizma represije, što je i navelo Ratkovića da kaže da »Blagojević ima najfluidnijih stihova, kazanih u poeziji uopšte«,[19] ali *stihova a ne pesme,* ponekad čak ne ni strofe: ta fluidnost nerečenog, a naslućenog, ta *fluidnost kao lebdenje između rečenog i nerečenog, između jezika i ćutanja,* između svetlog i tamnog, traži kratku pesmu, veliko a brzo sagorevanje, trenutak. Ona se ne daje pesmi kao vremenu, u kome se neodoljivo javlja težnja ka izražavanju: gde je vreme tu je svest koja traži izraz. Ona se izuzima iz pesme, iz toka, iz vremena. Otuda će (i u *Karnevalu anđela,* ali i u kasnijim zbirkama) ona uvek da se javi magnoveno, odlomkom, kao nenadni blesak, dragoceniji ponekad od čitavih zbirki drugih pesnika, ali sve drugo, — ako pesma potraje (a ona je, iz godine u godinu, sve duža kod Blagojevića), — jeste *rečitost,* pa i retorika, i to utoliko teže podnošljiva ukoliko je protivurečnija ovome tu prisutnom a nedomašenom idealu »fluidnosti«. Za ovakvu poeziju lakoće, slutnje i lebdenja kao da je bila potrebna veća snaga od Blagojevićeve, snaga za »samoubistvo« izraza, za iskušavanje ponora, za život u sukobu izrecivog i neizrecivog, žudnje za idealnim i stvarnosti kao odsustva idealnog, čovečanskog hleba i njegove utopije o nebu.

Od početaka svojih Blagojević je bio na samome rubu ovoga iskušenja i ove drame: njemu se, čak, sve prikazivalo, od početaka njegovih do dana današnjeg, u znaku totalnog sukoba krajnje suprotnih sila, u znaku apsolutnog, i neporečnog, *dualizma* koji je i bio izvor i jemstvo njegovoga idealizma, tako da su i predavanje ovoga pesnika religijskom nagonu i njegov modernizam, kao indeterministički estetizam, upravo poreklom iz nemirenja sa ovim dualizmom, delo pokušaja da se taj dualizam nekako nadvlada. Pesnik koji je u doba *Čaše vode* mogao punopravno s Ratkovićem da potpiše rečenicu: »Beskonačna drama u meni progovori u snu nebo kad pevam hleb«, on nije hteo ni svest ni žudnju tela onako kako nije hteo život u ovom dualizmu kome bi ga odvela žudnja, upravljajući ga svesti otkrićem svoje neostvarljivosti. Potiskivanje žudnje je ovde potiskivanje dualističke svesti (ili svesti o dualističkoj rascepljenosti između idealnog, kome upravlja žudnja, i stvarnog, koju ona otkriva kao odsustvo idealnog, i njegovo čisto poricanje); to je potiskivanje drame hleb — nebo. On je hteo lebdenje, izvan

[19] U knjizi *Ćutanja o književnosti.*

ove drame, blaženstvo sveta kao odsustvo te drame, ali blaženstvo u koje se ne bi išlo putevima ove drame, kome neka takva drama ne bi prethodila, neko blaženstvo do koga se ne bi došlo velikim naporima i po cenu dubinskih potresa bića, lakoću koja bi se ostvarila prostim »zanosom sklopljenih očiju«, prostim predavanjem tom zanosu koji bi odvodio u lakoću, s onu stranu drame misli i drame izražavanja. On kao da je verovao da se u »beskonačnu dramu« poezije, kojom se hleb pretvara u nebo, ide nenaporno, ovim jednostavnim zatvaranjem očiju, i da će se ta drama čak sama sobom preobraziti u pesmu, nekom neumitnošću kojom se hleb pretvara u nebo, bez njegovoga učešća, a u prvom redu bez njegovoga nastojanja da kaže hleb i da tek tako, *u nemoći da kaže hleb izgovori nebo.* On je hteo da dođe do neba neposredno, ovim »zanosom sklopljenih očiju«, *da nađe nebo u nebu, a ne u hlebu,* ne u drami hleba u nebu, i neba u hlebu, kao u drami integralnog i nedeljivog čovečanskog iskustva. Govoreći pojmovima teološke misli, koja uvek lebdi oko njegovih stihova, i onda kada se ne iskazuje neposredno, — biblijskom simbolikom i biblijskom legendom, — on je hteo da dođe do blaženstva, i do *milosti,* bez iskušenja i iskušeništva. Hteo je da dođe do neba kao do nekakvog transcendentalnog hleba, ali bez hleba: bez muke transcendencije, koja otkriva nebo u hlebu, i bez *stradanja* koje je tu neumitno, u ovome sukobu hleba i neba, kao u sukobu svesti (pamćenja, tela, žudnje) i onoga što svest prevazilazi, putem ka njegovom idealnom »dahu« u koji se ovde sve pretvara:

Pomiluj dah, zakloni dan

(Mrtve ptice),[20] kad je ovo vaniskustveno »milovanje« daha »zaklanjanje dana« iskustva, ali i »zaklanjanje« tela, i njegove žudnje, u tom danu, rađanje tajanstva agonijom tela, i znanja koje je, uvek, znanje tela, uvek pravcem ka belini ili (još češće) onom *rumenilu,* onom »rumenom vezu« koji se otkriva u čoveku i u snegu koji su taj »blistavi i rumeni vez« ako nisu čovek, i sneg, pravcem ka »tajanstvenim vodama« što se bude tamo gde iščezava naša žudnja i, sa njom, naš lik:

Rumenim telom čežnja otiče i lik nam utapa u tajanstvene vode

[20] *Karneval anđela*

(Profil tvog devojačkog tela).[21] »Ljubav je beli, rumeni zrak« jer nije žudnja, već potiskivanje žudnje: jer nije ljubav već ljubav za ovo potiskivanje, gorko-melanholična ljubav za represiju, za gašenje žudnje i svesti. Ona nije ljubav za telo već ljubav za umor tela i, još više (i još dalje), za »mila neba i blagost snova« do kojih se dolazi upravo kroz taj umor:

sanjiva frula razliva zvonove zova
kroz tvoje umoreno telo,
kada razgrnem mila neba i blagost snova

(Proleće u dva oka).[22] Pesnik je anđeo, ova »sanjiva frula« što se budi u umoru tela, ta sanjarija u agoniji tela (umorom), putem ka vantelesnosti, ka idealnoj bezbolnosti s onu stranu tela, žudnje, i svesti, s onu stranu sukoba hleba i neba. Blagojevićev anđeo, u *Karnevalu anđela,* jeste pokušaj zaborava ovog sukoba, čistim nemarom prema njemu. U osnovi Blagojevićeve inspiracije ostaje dualistička misao i pokušaj njenog zaboravljanja, žudnja za lakoćom, za lebdenjem u beстežinskom stanju, za slobodom koja bi bila s onu stranu svakog izabiranja i izbora, svakog pamćenja sveta, i koja bi zbog toga bila blaženstvo duha koji se oslobodio od tela onako kako se nebo oslobodilo od hleba, nekakvom totalnom, i bespovratnom, transcendencijom u kojoj ono što je transcendentno ne pamti ono što se transcendiralo, u slobodi kao ovom njegovom blaženstvu nepamćenja. Estetizam, kao idealistički (»savršeni«, totalni) indeterminizam u duhu modernizma nemara i kosmičke lirike posle prvog svetskog rata, javlja se kod njega kao pokušaj nemara prema egzistencijalnoj čovečanskoj istini, — koja se ovde priviđa u svetlosti idealističkog dualizma, — tako da bi anđeostvo, u čednosti neznanja, pre svega bilo anđeostvo u nepamćenju ovog dualizma duh—telo, čovek—nebo, ali tako da je *i reč* ovog anđeostva takođe s onu stranu pamćenja, nebo u kome nema hleba, ni sukoba neba s hlebom (sukoba i, kroz njega, — *i jedino kroz njega,* — ovoga transcendiranja), i reč *hleb* u kojoj nema neba, kao idealnosti u čijoj svetlosti, — ili perspektivi, — ova reč jedino dolazi do svoje čovečanski tragične materijalnosti. Nije ova lirika samo lišena drame sveta, već je i njena reč često lišena jezičke drame i

[21] Isto.
[22] Isto.

dramatizma koja je isključivo tamo gde je drama sveta, pa tako i unutrašnje svoje snage, svoje *tenzije*. Ideal blaženstva, kao ideal zaborava drame, jeste ideal zaborava *svetskog* porekla reči (ili zaborava sveta u rečima), ali je u stvarnosti ovaj zaborav napetosti, unutrašnje snage reči. Blagojević je hteo *blagovest* a ne vest, tako da reč nije ona koja nešto uspostavlja, već ona kojom se i ono što je uspostavljeno rastače, na putu ka vrhovnoj apstrahovanosti egzistencije kao ka samome blaženstvu u kome ni očajanje ni plač ne mogu biti očajanje i plač, nego se rastaču u ovom sveopštem apstrahovanju egzistencije, u ovom pretvaranju *vesti* sveta, vesti koju uzaludno pokušava da donese svaka reč, u *blagovest* koja nije ništa drugo nego onemogućavanje reči da budu vesti iz sveta i žive egzistencije bića. Čovek se tako pretvara u *anđeoskog prosjaka,* ovim nepamćenjem reči, ovim osiromašivanjem njihove memorije, njihove moći da donesu neku vest:

Blagovest tiha
u ruci dršće
da blagost duše ljubičaste
krotko zanjiha.
U polutami raskršće
sanja o smrti
plave i blage laste.

Neko plače, beli vrti.

U tvojoj zeni
raste i raste
jedan zaneti spas.

Neko plače, beli vrti

(Anđeoski prosjaci).[23] Ako je tu možda i bilo ponora, preko njega se, s mutnim osmehom, baca svila kao most, pa je pesma most od svile ili, idealno, čak *most od jedva čujnog šumora svile* što leprša nad ponorom kao što ovaj duh blagovesti leprša nad duhom vesti, ili duh neznanja nad duhom znanja, »devin san o ljubavi« nad samom ljubavlju. Banalna (sasvim književna) »duša

[23] *Karneval anđela*

ljubičasta«, i sentimentalizam »plave i blage laste« o kojoj sanja raskršće, ovde se javljaju neumitno, pa se na neki način čak i dozivaju ovom žudnjom za apstrahovanjem egzistencijalne istine u kojoj je »raskršće« uvek samo čovečansko raskršće, isključivo stvar čovečanskog iskustva, ali iskustva koje se neće, pa se zbog toga neće ta istina raskršća, već se hoće ovo raskršće što sanja o smrti »plave i blage laste«. Ta »plava i blaga lasta« doletela je ovde krilima represije: ona ne samo što nije živa lasta živog čovekovog iskustva, već je svojevrsna forma potiskivanja tog iskustva, fiktivna »plava i blaga lasta« na raskršću umesto čoveka, i fiktivno raskršće umesto stvarnog raskršća, prividan doživljaj (i neumitni sentimentalizam u njemu, pa i književna banalnost koju on doziva) umesto stvarnog doživljaja koji je za Blagojevića doživljaj raskršća, sukob nepomirljivih načela, sukob hleba i neba, *ili-ili* ovog sukoba, raskršće kao krst. »Plava i blaga lasta« je odbijanje ovoga raskršća kao krsta, ili odbijanje stradanja u neizabranosti i pod imperativima izabiranja i izbora, u stvari *izabiranje neizabiranja,* kao izabiranje bezbolnosti, putem ka stihu *»Neko plače, beli vrti«,* i u kome plač ne dolazi do svog punog izraza, već se gubi u onome »beli vrti« čiji smisao je racionalno neodredljiv (u ovome sveopštem onerađivanju), ali koji je upravo u ovome preobražavanju istine plača, njenim gubljenjem, u fikciju duha estetizma: »beli vrti«. Izraz »Neko plače, beli vrti« je put utapanja *vesti* (da »neko plače«) u *blagovest* koja je u lepoti naslućenoj u ovome »beli vrti«, ali koje »beli vrti« je krajnje neodredljivo, neka čista belina, neka apsolutna čistota, u savršenom nepamćenju kako se do nje došlo, i koja se tu objavljuje uistinu bez ikakve neposredne pripreme, bez duhovnog napora koji bi ostavio tragove u jeziku, ali kome je sve težilo, onako kako je ovde sve težilo ovom naglom utapanju u belinu. Sva drama sažeta je u tom stihu, ali tako što je taj stih zaborav drame, sama nepojmljivost i sama nepojamnost u koju se tu ulazi, kao u blaženstvo. To nije izraz, već onemogućavanje izraza. Najavljen rečima: »Neko plače«, on je prekinut, naglo i neopozivo, ovim »beli vrti« kroz koje ne može da se produži, već u koje se utapa, kao što se vest o tome da neko plače utapa u ovu belinu koja se tu rađa s onu stranu racionalnog sleda, s onu stranu kontinualnosti izraza. Jedna jedina zapeta, koja povezuje (rastavljajući ih) dva četverca ovog osmerca, »pokriva« čitavu istoriju, i čitave rečenice izraza, čitav sled misli i asocijacijâ koji je odveo »belim vrtima«. To je ponor, ali preko koga ovaj pesnik prelazi s lakoćom, i to je sinkopa, ali koja ga neće zavesti putem

disakordnosti, već koja će se utopiti u lako prigušeno blagozvučje, i to je iracionalnost, ali koja ne užasava svest, nitī je upravlja putem zaumlja, putem stradanja reči u sukobima sa natpojamno-neiskazljivim, već koja se prihvata kao blaženstvo neznanja, kao jedno svetlo neznanje ili svetla tama: to je ponor, ali mrak njegov je, u ovoj žudnji za blaženstvom neznanja, za blagovešću pseudo-izraza, nekakav *svetli mrak*, izvan sukoba reči i neizrecivog, i izvan mogućnosti da reč dođe do svoje snage, već uvek u sasvim suprotnoj žudnji: da reč dođe do svoje slabosti, ne bi li i svet sukoba, svet bola, došao do slabosti, i ne bi li svest njegovog dualizma bila što dublje potisnuta.

Dualizam je bio i ostao osnova duševnog i intelektualnog iskustva ovog pesnika. Otuda Blagojevićev preobražaj, posle *Karnevala anđela,* — preobražaj koji je iz knjige u knjigu bio sve dublji i pesnički značajniji, — nije preobražaj u ovome osnovnom njegovom duhovnom iskustvu, u ovoj dualističkoj misli o čoveku i svetu, već je isključivo preobražaj *u njegovom stavu* prema toj misli koja je ostala nepromenjena. Taj preobražaj javiće se *u znaku otkrića Zemlje,* ali ovo otkriće Zemlje, posle *Karnevala anđela* (kao karnevala »nebesnika plavih« koji su zaboravili zemlju), nije otkriće mogućnosti prevazilaženja ovog dualizma, nije otkriće jedinstva stvarnog i nadstvarnog, prisutnog i odsutnog, materijalnog i duhovnog, hleba i neba, već je samo priznavanje dotle potiskivanog dualizma, tako da je čak i zemlja, koju otkriva Blagojević posle *Karnevala anđela,* u stvari forma progledavanja ovog dualizma, ovo otimanje dualističke Blagojevićeve svesti od sila represije, otimanje misli o nepobedivoj dualističnosti duha i sveta ispod sila nemara koje su, u vreme *Karnevala anđela,* potiskivanjem žudnje, uvodile u mir u prvome redu kao u neznanje ovog dualizma. Sve posle *Karnevala anđela* je neumitnost osvešćivanja o tom dualizmu, kao neumitnost žudnje ili nemogućnost produžene svevlasne represije, i sve je tu zbog toga posvećivanje u rascepljenost, u dvojstvo bića. Pesnička misao, istina, još pokušava da bude »zračna pena«, ali ona je sve češće svesna sebe, i sve više neka »nesmotrena zračna pena«.[24] Biće tu još žudnje za blaženstvom kao za »blaženo neko obasjanje«, ali kada se javi ta žudnja, javiće se ne u blagoveštenskom lirizmu, s onu stranu tela, već u očajanju i gnevu »propovednika« koji ovde otkriva da je »od praha prah, poslednja ovca bez pastira« i koji žudi svoju smrt kao blaženstvo:

[24] Naslov jednog ciklusa u knjizi *Dolazak među cvrčke.*

Ti jutro pleni, pleni tkanje:
ja prah sam tako, prah i zrno,
blaženo neko obasjanje,
pa sam se golotinji vrno.

. . .

Pusti me da se krunim, da pređem u prah,
a kad se zori skrši plodna grana,
kad ugasi se moj ognjeni dah
i stisnem usta rukama obema,
poda mnom zemlja biće preorana! . . .

. . . Tiho se propast sprema

(Propovednikova smrt i začeće).[25] »Zanos sklopljenih očiju« Desimira Blagojevića, zanos koji je mogao da »vidi« raskršće što sanja smrt »blage i plave laste«, ovde je neponovljiv: ako se tu ponovo ukazuje raskršće, to neće biti više raskršće smrti ove imaginarne, stilizovane i lirizirane »laste«, na putu prema utešnom »Neko plače, beli vrti«, nego će to biti, — na ovome putu ka »golotinji«, ka zemlji što će biti »preorana« u času smrti (i samom smrću što tako kao da venčava telo ovog »propovednika«, pa je zato njegova smrt i njegovo začeće, ali mu je začeće jedino u smrti, pa je »blaženo obasjanje« mogućno još samo kada »tiho se propast sprema«), — nešto sasvim drugo, nešto preneražavajuće, i jače od ove volje za »zanosom sklopljenih očiju«, nešto što prodire kroz taj zanos, i pred čim se ne mogu sklopiti oči jer *to i nije ono što mi vidimo, već je to nešto što gleda nas:*

Između života i smrti kolko da cikne bolni glas
i strava, ko list, na drugu obalu sleti i zadršće;
niz provaliju spušta se čauš: — to se naprečac
prisutno raskršće
na prste digne, zastrepi i zagleda se u nas

(Tiha boljka, iz 1941).[26] Raskršće: ne ono čemu se ide, čemu duh može, u zanosu kao i u punoj trezvenosti, biti voljno upućen; nego *ono što ide na nas,* što je *udes* duha, stvar neke njemu protivne volje, ono što je netraženo i neočekivano, što gotovo kao

[25] *Ptice nemilice,* izd. *Prosveta,* Beograd, 1958; datirano: *1942.*
[26] *Dolazak među cvrčke* (datirano: *1941).*

da bane ovako, »naprečac«, ono što ne gledamo mi već što gleda nas, što nas gleda onako kako nas traži i nalazi. Raskršće: ovo neznanje puta, ali i ovaj dualizam, čista likovna projekcija Blagojevićeve svesti obuzete dualizmom, bića obuzetog patnjom u dualizmu, patnjom koja je u znaku raskršća ili krsta, u znaku neznanja i raspetosti u ovome *ili-ili*, u znaku nemogućnosti izbora, i osvešćivanja u sopstvenu slabost, tu, gde je sve *opasnost* koja nas odasvud vreba, tu gde

između zore i mraka ko uhoda se šeta jedini zrak,

i gde

između zla i dobra samo kolko da ruka mane neosetno.[27]

Taj jedini zrak, koji se »ko uhoda šeta«, između zore i mraka, jedan jedini, poslednji, zabludeli, pometenošću obuzeti zrak, ono što je ostalo od apsolutne svetlosti neba *Karnevala anđela*, to je zrak koji će ostati *između*, tanka sumnjiva svetlost ovoga »između«, beskrajno slaba da bi mogla da poveže tu zoru i taj mrak, ista ona slabost koja možda ovaj poslednji zrak pretvara, u upaljenoj mašti ovog pesnika, u ruku što lebdi između dobra i zla, i što može, u otkrivenoj opasnosti zla, u otkrivenoj slabosti, nekom neopreznošću ali više neznanjem, da padne *ili* u dobro *ili* u zlo. Dobro i zlo su blizu, koliko da se rukom mane; ali oni ostaju odvojeni jedan od drugog: ruka, što bludi, uplašena i neodlučna, između njih, ruka ovoga dualističkog *ili-ili*, samo ih podržava u njihovom nepomirljivom dvojstvu.

Ako je bilo iluzije jedinstva u osnovnim senzacijama koje nudi zbirka pesama *Karneval anđela*, bilo ga je zato što je bilo »zanosa sklopljenih očiju«, zanosa koji je uspevao podjednako da odvede vizionarstvu sveta što se povlači »unutra«, na putu ka hermetičkom lirizmu natpojamnog blistanja, u prozračnosti reči kakvu je znao malo koji pesnik ovoga vremena, ali i u sentimentalizmu i knjiškoj retoričnosti što neodoljivo prodire tamo gde biće ne otkriva svoju žudnju, i svoj doživljaj, nego tu žudnju odbija, odbijajući stvarni doživljaj. Otvaranje očiju, prestanak zanosa, zamiranje sila represije i blaženstva lirike represivne svesti, blaženstva bića koje meso pretvara u svilu a

[27] Takođe u pesmi *Tiha boljka*.

reč svesti u zabludelu maglu, u nejasno plamsanje nejasnog slova, — to je ovde prestanak iluzije jedinstva kao samog blaženstva. To je, uistinu, otvaranje očiju za dualizam, samosagledavanje ove Blagojevićeve dualističke svesti, za koju zemlja i nebo, zlo i dobro, hleb i nebo, um (mudrost) i radost ostaju krajnje nepomirljivi, i koji se ne mogu prevazići pokretom totalizacije, pravcem ka nekoj višoj sintezi, prepoznavanjem uma u radosti i radosti u umu, duha u telu i tela u duhu, već su u znaku cepajuće razdrtosti, nezavršivog deljenja koje se može pobediti samo odlaskom u neke druge prostore, samo emigracijom iz žudnje, i iz svesti, ali odlaskom koji je ovde nemoguć. Ta žudnja da se nekuda ode, taj imperativ *otići*, javlja se ovde savršeno jasno:

Otići tamo gde sa zemljom sjedinjuju se nebesa,
rastavljeni za prolaznosti vid i izmereni ljudski vek,
razjedinjeni za neizrecivo pojanje duha i mesa,
pregradom tajnom odlučeni za smiso tuđ i dalek.
. . .
Otići tamo gde ruke preklopljene mole buktinju od iskoni
paleći plamen i prozračnost u nebiće,
gde svagda neko poje, neko nečem služi, negde bruji i
zvoni,
a neznano je da l se mrači, da li sviće

(Odlazak).[28] Ali je ništa manje očevidna nemogućnost tog odlaska: to nije ovde više reč koja je, u nekim trenucima *Karnevala anđela*, između dva iskušenja apstrakcije bića i sentimentalističke usiljenosti koja pristaje na banalnost, uspevala da stigne do trenutaka blaženstva, do mira u prozračnosti, u lebdenju negde *preko* svojih granica i svoje neumitne ograničenosti i materijalnosti; to je reč koja upoznaje čak teškoću pokreta, pa mestimično i *tvrdinu*, jednu racionalnost koja preti izlaskom ne samo iz lirike simbolističke sugestije, već i iz poezije uopšte (»rastavljeni za prolaznosti vid i izmereni ljudski vek«), i to utoliko neumitnije ukoliko je dublje ovo osećanje odsustva idealnog jedinstva, ili ukoliko se dualizam produbljuje do dualizma bića i ne-bića, sve do otkrivanja (s jezom) ovoga ne-bića, o koje se ovaj pesnik, sa osmehom, pokušavao godinama

[28] *Dolazak među cvrčke*; datirano: *1942*.

da ogluši, da ga previđa, *u rasejanosti artizma,* u blaženstvu estetizma koji je odsustvo odnosa sa bićem upravo zato jer je u odsustvu ma kakvog odnosa sa ne-bićem. Taj »plamen i prozračnost« koje je on hteo da se upale i u ne-biću, to je biće koje je tamo hteo da nađe, ali ga nije mogao naći, sprečen u tome svojim korenskim dualizmom, on koji tu ponovo pokušava da se vrati blaženstvu kao blaženstvu života u neznanju, kada bi sve bilo povezano, kada bi sve bilo kao tamo gde, idealno, *svagda neko poje, neko nečem služi,* ali samo zato što se ne gleda i ne sluša stvarno, što se živi u neznanju (jer »neznano je da l se mrači, da li sviće«): istina svitanja, ili istina mraka, da ostane negde s onu stranu znanja, u nehtenju znanja kao u savršenom nehtenju uopšte, u kome sve je mir, i blaženstvo u tome miru, sve neki »plamen i prozračnost« bića koje se odvojilo od ne-bića. Jedinstvo, dakle, ali u neznanju za koje se ovde ne zna ni onoliko koliko se znalo u vreme *Karnevala anđela.* Jedan duh idealizma, kao oslobođenosti od znanja sveta (i sveta u znanju), u propadanju, u slutnji svog sopstvenog i neumitnog sloma. Duh koji se oglašava, možda poluglasno da samoga sebe ne bi čuo, ali neumitno: »tiho se propast sprema«, jedan idealizam u propasti, jedna čednost koja ječi nad samom sobom:

. . . Ječim nad čednošću tihom i srebrnom
ko voštanica novog groba. Noć me topi i gasi

(Nagi snovi pod zelenom granom).[29] Noć, a ne jutro: vest da se tiho propast sprema, a ne blagovest, Vavilonska kula a ne »devin san o ljubavi«, starozavetni Izrailj nepočinstva i svakojake pokore, dostojan anateme i propovednikovog gneva, strah i kajanje, ali i krik koji se tu, na mahove, jedva zadržava. I ne više anđeo šapata, anđeo sanjarije, kog treba voleti »šapatom, da se ne probudi«,[30] već anđeo koji, na samoj granici vike, u nekakvoj renesansi očajničko-proklinjuće jeremijade, zapada u rečitost. Posle *Karnevala anđela* kao plima raste rečitost u Blagojeviću, toliko da preplavljuje, svojim talasima, i jedinstvene odlomke vizija koje se tu pále, i zaglušuje slutnje jednog izvornog lirizma,

[29] *Dolazak među cvrčke.*

[30] »Volite ga tiho, šapatom. Tiho, tiho, da se ne probudi. Volite ga bar vi, male sestrice, u velika jutra, sunčana i nova« (Momčilo Dragutinović, u predgovoru prvoj Blagojevićevoj zbirci *Šaputanja s mostova).*

ali koji se guši, i često iščezava, u monotoniji neke široke ritmike koja ne dozvoljava destilaciju bitnog od nebitnog. Ima u toj rečitosti »artizma«, ima »ispisivanja«, kao da je tu želja da se rečima, njihovom zvučnošću i punoćom, u strofama nejednake dužine, ali zaokrugljenim ništa manje no kada su klasične i klasično rimovane, nekako nadvlada praznina ove svesti obuzete dualizmom, ovoga bića koje kao da u rečitosti traži spas od ove rascepljenosti, od ovoga *ili-ili,* bića koje stvarnost svoga iskušenja pokušava da dâ za ovu rečitost, za nekakav život u njoj, u njenoj asonantnosti, pa je ta asonantnost uvek u znaku nečega »literarnog«, prividnog, egzistencijalno formalnog. Ova rečitost često zatrpava, kao pesak lavinama, nadahnuće Blagojevićeve pesme, izigrava ga, utapa u neraščišćenost osnovne misli-vodilje pesme, čini je neprohodnom onoliko koliko je uronjena u ovu rečitost, u ovo zvučanje reči. U samoj osnovi pesme, i onda kad ona dostiže značajne trenutke vizionarnosti, nešto je pometeno i *rečito u toj pometenosti,* tako da je to, u najvećem broju slučajeva, jedna potencijalna ali nedomašena pesma i, čak, na mahove, i obećanje jedne pesničke veličine, jedne verbalne imaginacije kakva se ne sreće ni često ni lako u srpskoj poeziji posle tridesetih godina, ali koja se oglašava prigušeno, samo ponekim stihom, ili odlomkom stiha, da bi potonula (kao taj stih, kao taj odlomak) u ovu rečitost. Ne može takav stih da nadvlada ovu rečitost, kao što ne može takav trenutak obasjanja da nadvlada pometenost u ovoj rascepljenosti; linija imaginacije, njen pravac, naglo se objavi ali i pomete, u blistavom ali magnovenom času ovoga pesnika koji otkriva smrt, i ne-biće, i čije Ja se pred njima pretvara u neko »Mi« (možda pokretom samoodbrambenim, u potrebi da vidi sebe, na horizontima svoje košmarne svesti, kako ide u povorci pometenih a smrti zapućenih):

Idemo da vidimo gde nas, tajne, čeka
smrt s kopljem od drača: do kraja mora ili azura.
Idemo s pletenicama crnim dok ne mine ova jeka

(Vavilonska kula).[31] Odjekne tu, zaista, nešto iskonski mitsko (»Idemo s pletenicama crnim dok ne mine ova jeka«), i čak *monumentalno* u svome suštastvenom duhu (iako ne i u izrazu

[31] *Dolazak među cvrčke;* datirano: *1930.*

njegovom), — uprkos »azura«, koji ovde donosi inercija, iz epohe *Karnevala anđela,* iz tako često (i tako nesrećno) »azurnog« modernizma, pa i uprkos ovoga »drača«, koji se vuče kroz srpsku liriku još od epohe Veljka Petrovića pre 1914; ali to mitsko se ne sledi, i ne razvija, ne uspeva da ostane unutrašnji smer, unutrašnja orijentacija pesme. Intuicija ga nađe, ali samo dodirom, na tren, da bi ga potom izgubila, *intuicija koja je pronalazačka ali ne i tvoračka,* koja se protivi produbljivanju nađenog, koja onemogućava sistem pesme onako kako onemogućava vreme, nepomirena s vremenom, osuđena na trenutak. To su slike prenosnog značenja, i često nesvakodnevno moćne sugestivnosti u tome, ali one su kao bescen-blago što se lako proćerda jer je lako stečeno: blistanja vizionarnosti usred ove rečitosti, usred ovih reči od kojih Blagojević traži punoću, u epohi do rata (ili, određenije, do 1939), suočen sa ne-bićem a nespreman za ovo suočenje.

To je otkriće tame, možda sami prepad tame kojoj svest ne može da se suprotstavi (i kojoj pokušava da se suprotstavi ova rečitost), tame i ne-bića pred kojim nema bekstva u nemar. Zaista ne može više Blagojević u ovo doba da ponovi, između gorčine i osmeha (ili gorčinom koju osmeh »srebrno« preliva), i bezazleno:

Ja se smešim. Ti se smešiš.
Smešimo se: tiho prođe svet

(Panika vidarica)[32], jer svet je njegov svet pometenosti, i straha u njoj, svet smrti idealnog blaženstva u neznanju, a ne manje (i što je, izgleda, izvanredno značajno u Blagojevićevoj duhovnoj evoluciji) to je *svet zle slutnje rata,* slutnje koja je propevala kroz ovog pesnika u nekoliko mahova, posebno 1939, u zoru kataklizme čitavog jednog čovečanstva, ali koja je bila i apokalipsa (bez nade na vaskrsenje) ovoga Blagojevićevog idealizma i njegovih anđela. Godine 1939. on je u jednom fragmentu, kasnije objavljenom,[33] pokušao da se pomiri sa smrću anđela, objavljujući da su prošli karnevali, i pozivajući na dalji put: »O, hajdmo dalje! Prošli karnevali?«, ali ovo »O, hajdmo dalje« nije ga

[32] *Dolazak među cvrčke*

[33] U knjizi *Vreme bezazlenih,* izd. *Nolit,* Beograd, 1958. (U završnom stihu sedme pesme ciklusa *Anđeli putnici ili uštap — Srebrni plivač.)*

odvelo put nekog novog karnevala: sve što on bude video posle ovoga doba nisu više anđeli na karnevalu, i nisu više negdašnje device, već su to *poslednja braća* koja su, bez jecanja i krika, »u pečali svisla«:

Noć je razapela čudo u snu,
duša se nespokojna i luda stisla
u kut gde zračak svetla trne:
poslednja braća u pečali su svisla

(Poslednja braća).[34] Svet je svet u noći, i zemlja u noći; svet su ova izgubljena braća, svet bez braće i bratstva, braća koja idu u susret svojoj smrti, braća što su otkrivena (i tu, kod Blagojevića) tek kada umiru, kada je kasno, pa neće više biti braća nego senke, možda glavom senka Rada Drainca, već upućenog, nezadrživo, svom strašnom odru: bolničkom krevetu na kome će, iza paravana, izdahnuti pod okupacijom, kao »izmrcvaren pas«, taj »golem, bezumni vikač tužni« nad čijim grobom je Blagojevića čekao plač, stihom mutnim i nedorečenim ali patnjom što se utoliko više sačuvala, u svojoj izvornosti:

Išti u mene, išti o tome da ja ne ćutim

. . .

išti mi biće gorko, ali ne odvrati makar gnevno svoje lice
dok nesabran sam na putevima svud razasutim.

. . .

Ostadoh golem, bezumni vikač tužni,
i u noć zlu (ni peto ne uzjaha na visinu!):
Od vrha do dna raseče vetar u svod južni.

Što stoleća se razmileše svetom,
što da se krpi lika na oputu i ode konjic na reku vran?

Gasi se i najbolnije videlo svesti
dok žudim za čadorom zelenim i ko ljuba vernim,
da usnim zemljom prostrt i snom rastrgnut bezmernim;
— o, sretnu li se, zver i plen će krvav venac plesti!

[34] U knjizi *Dolazak među cvrčke.* Tu je pesma datirana: *1938;* ali, ona je objavljena prvi put (i to zato da bi noć ove »poslednje braće« koja su »u pečali svisla« bila još mračnija?) u nacističkoj *Obnovi,* u božićnjem broju 1942. U *Obnovi,* prvi stih ove strofe glasio je: *»Noć je razapela čadore crne«,* tako da je ta

(Vika u pustinji; mesto posmrtnog slova nad rakom Rada Drainca).[35]

Otkriće smrti anđela, u Blagojevićevoj poeziji, jeste otkriće smrti njegovoga idealističkog indeterminizma kao estetizma, otkriće ne-bića. To je otkriće da nema neobaveznosti i lakoće, — to je pad karnevalskih anđela, svršetak karnevala, osvešćenje da je jedan takav karneval iluzija, privid, opsena, zabluda, slutnja da će, posle njega, ostati, u prašini, nepokopani i neožaljeni, anđeli slomljenih krila. Ima u tome neosporne tragičnosti koja odjekuje, prigušeno, i tamno, sa dna stihova Blagojevićevih. Ako je to, van svake sumnje, smrt jedne zablude (i, zato, suočavanje sa istinom), to je i jedna smrt čovečanskog *bića, onoga koje progovora kroz zabludu ništa manje nego kroz svoju istinu,* i čija istina je, takođe, u njegovoj zabludi, a možda pre svega u onoj koja je pokušala da pronađe slog i srok kroz ovoga pesnika: istina žudnje u zabludi da je mogućno totalno oslobođenje ne samo reči od stvari, i pesme od sveta, već da je mogućno i ledbenje u lakoći bestelesnosti, izvan moći gravitacionog polja, bez težine, bez očajanja u žudnji i misli, u savršenoj čednosti neznanja, *u blaženoj anđeoskoj gluposti,* tako da bi zlehudi, krvavi i sjajni čovekov život bio nekakav karneval nebesništva, i da bi se meso misli i misao mesa pretvorili u nekakvu laku, sobom opijenu »zračnu penu«. Ono što je tragično u Blagojevićevoj poeziji posle *Karnevala anđela* (a posebno, i sasvim izrazito, u njegovoj poeziji posle 1939, pisanoj pri sasvim slaboj svetlosti, za vreme poslednjeg rata, i posle rata), to je upravo ljudski tragična istina otkrića nemogućnosti lebdenja u rumenilu i belini, u blaženstvu, istina koja je dala njegovoj reči neuporedivo jaču snagu i njegovome vizionarenju dubinu koja je dotle bila nezamisliva i koja je neosporno osvojenje novije srpske poezije. Otkriće zemlje je, za ovog pesnika, otkriće smrti i ne-bića, otkriće istine rečju dalekom od svake »svile« (»u tutanj ode

noć pseudofolkorno (pseudo-epski) stilizovana, i izgubljena u toj stilizaciji. Rediigujući pesmu *Poslednja braća* za knjigu *Dolazak među cvrčke,* početkom pedesetih godina, u vreme obnove interesovanja za nadrealizam, Blagojević je došao do stiha moćne poetske evokativnosti: *»Noć je razapela čudo u snu«.* Ima tu tragike nadrealističke vere u čudo, u noći posle-nadrealističke epohe; nije li u tom »raspetom čudu« raspeto čoveštvo: braća »u pečali svisla«: u »pečali«, kao u čudu koje se nije dogodilo?

[35] *Dolazak među cvrčke;* datirano: *1943.*

svila«),[36] tu gde i dalje pokušava da se sanja »o suhoj gori voznesenje«,[37] i gde će se misao i duh hrišćanstva, po nekom tamnom strahu, i po nekoj bezmernoj slabosti, produžiti opet, ali ne više u znaku »jaganjca u jaslima«, već u teškoj i mučnoj svetlosti »voštanice upaljene, smerno«, i u htenju da se ono sačuva, usred noći ne-bića, liturgijskom rečju »vasmirna« od koje je taj mrak »što ironijom klizi i zamiriše« neuporedivo jači, pa je istina ljudskosti, kao preduslovna istina poezije, tu jača od stilističkog dovijanja kojim se, rimovanjem sa ovim »vasmirna«, pokušava ta smrt da pronađe kao neka »izmirna«:

Ti, ti zar opet dobrotom okovan? O smrti, tvoja izmirna
pred pragom čeka od jutra do mraka disanje moje
biserno!

Hajd na onu stranu odakle huči sudbina vasmirna,
valovima, s rukama na srcu dirljivo, ko voštanica
zapaljena, smerno.

. . .

Čovek sad ivicom sna hoda, mrtvo se smeše reči sa
usana,
šeta vrtovima svirepa nezaborava, čovek zamače u so crni
hleb od raži:

O, mrak je to što ironijom klizi i zamiriše
sečivom tvoga noža, klizi i diše!

(O čoveku, hlebu crnom).[38] To su, pred ovom »ironijom«, pred tim mrakom što oštricom noža klizi i diše, pred ovim crnim hlebom od raži koji čovek zamače u so (pred tim zlehudim čovekom zlehudog hleba), stihovi moćne unutrašnje patetike i kakve on ranije nije mogao da napiše: ako u njima ima tamnog sjaja i gustine izraza što ne dozvoljava neposredno progledavanje smisla, ali mu daje, zauzvrat, težinu zrelosti, — jednu umnost koja se ne poigrava rečima, i kojom se reči, takođe, ne igraju, ali koja ostaje, ipak, verbalno maštovita (pa je strofa kao gusti grozd, a reči — zrnevlje tog grozda), — taj tamni sjaj, ta gustina

[36] *U tutanj ode svila ili glas prevarenih; Četvrta kantata: Bezumni i mudri pred licem mora,* u knjizi *Ptice nemilice.*

[37] *Bezglavi anđeo div: I jesmo bezazleni, jesmo i pitomi;* u knjizi *Vreme bezazlenih.*

[38] *Dolazak među cvrčke*

izraza su od ovoga čoveka otkrivenog kako zamače crni hleb u so, pokretom prostim, pokretom svakodnevnim, a u kome kao da je sadržana, i zadržana, sva njegova sudbinska tragičnost. Taj čovek, taj »hleb crn«, jeste čovek Noći, čovek Zemlje, ali koju je ovaj pesnik otkrio u strepnji od noći, u času kad je ugledao kako svetom »lutaju ranjeni zveri i deca«, kad više nije mogao da potraži neko svoje *otići*, imaginarnim spiralama negdašnje svoje lake lirske bludnje, za venčanje neba i zemlje, nego kada je samo mogao da moli zemlju: »podrži, podrži, pravednika jaka«,[39] on koji je već bio naslutio, sa jezom, u zlosutnoj i pesnički vanrednoj vizionarnosti, da »vremena neće biti više«:

vremena neće biti ni zlato da sine
. . .
ni za ubice što presvlače se u noć crnu.
. . .
dečja su krila spržena od svetlosti sitne, petparačke,
i od ljubavi što izmeću se u psovku i jed,
i od zlatnih godina što prevrću se naopačke
ko stari kaput na koji još kaplje Sunčev med.
. . .
Vremena neće biti ni u pakao da se krene,
ni on da zastrepi od jedne jedine odbijene duše;
vremena neće biti ni da se izdane, da se zene.[40]

[39] U pesmi *Deca i zveri*, datiranoj: *1942, jesen;* v. u knjizi *Dolazak među cvrčke.*

[40] Pesma *Vremena neće biti više*, iz 1939; *Dolazak među cvrčke.* — To je, možda, intonacijski najčistija pesma ovog pesnika. Čistota njene intonacije, sprovedena od prvog do poslednjeg stiha, kao da pretpostavlja čistotu izvesnosti, ovo saznanje da »vremena neće biti više«, saznanje koje ne dozvoljava ni u čemu nikakvo kolebanje, nikakvu pometnju, pa ni u intonaciji, pa ni u ritmičkom njenom sprovođenju. Ta pesma završava se stihovima: »tiho se skloni, lagano izdiše šarena povorka ludog karnevala«. To je predviđanje propasti brze, nezadržive. Ima u tome naslućivanje zebnje iz poslednjih godina pred rat, predviđanja sloma, u totalnoj zabuni, pod udarom fašizma (»Šta se to nekad zbilo? a šta sada zbiva? / Zar ni vremena da krenu i zahuje zastave vojski? / Ni da se na rodnom valu ljulja, a i sniva? / Ni duše da se zarumene, da razbukte svojski?«). Ali je značajnija, pesnički, rezignacija koja poziva na san, i koja ponavlja ritmove uspavanke, i to negde između pesme *Uspavanka kao poredíti* Marka Ristića i kasnije pesme *More* Dušana Matića: »I sklopi oči u san, u drobne tajne bisere, / pa vračaj disanjem: vremena neće biti / . . / spi kao tišina što u žitu sanjivom zri /. . ./ Spavaj divotom, spavaj vremenom što ga neće biti više, / spavaj snom od sna svoga bića, spi svojom divotom«.

Tu se već traži kroz Blagojevića poražavajući jasna misao: »Ko kome treba? Anđela jato leži nepokretno. / Krila su odbačena, daleko od tela«.[41] Niko više nikome ne treba, — to je zlo (ono zlo kome su svi potrebni? tako da sve ima svoj crni smisao samo u zlu?), to je *pesimizam* kakav lirika blagovesti i nemislećeg blaženstva *Karnevala anđela* ne poznaje niti može poznavati, ali to je i misao, njeno rađanje: misao o povezanosti, o imperativu međusobne zavisnosti, *misao otkrivene potrebe.* Anđeo jeste tamo gde svako svakog treba, i gde je svako u svakome, u idealnom sažimanju i svejedinstvenosti, ali gde zato *nije misao,* koja je uvek traženje odnosa i veze među stvarima, povezivanje nepovezanog, traženje nenađenog, neizlečivo *integrišuća misao,* a ne misao povezanog i nađenog: uvek misao u odsustvu idealnog a ne u njegovoj ostvarenosti, misao od odsutnog ka prisutnom, a ne misao od prisutnog ka odsutnom. *Anđeo jeste ukoliko misao nije,* misao o potrebi koju nameće sama potreba, ili uvek suštinski potrebita *misao potrebitog (a uskraćenog) čoveka,* misao u odsustvu onoga što »treba«, i *o odsustvu* (toga što treba da jeste, a nije), misao razlikovanjem onoga što jeste od onoga što nije, prisustva od odsustva, pa odatle i razlikovanja mogućnog od nemogućnog. *Karneval anđela* ne zna za misao onako kako zna za anđele blaženstva nemara prema ovome »treba«, ili kao što zna za blaženstvo u nemaru prema misli što se rađa iz toga »treba« kao svesti o odsustvu onoga što se hoće (što se žudi): on ne zna za misao onako kako ne zna za žudnju, izvan koje nema stradanja, kroz otkrivanja odsustva, ali izvan koje nema ni misli, koja je isključivo misao u

[41] *Druga poruka anđelima — Na kuli,* uvodni stihovi treće pesme, u knjizi *Vreme bezazlenih.* Po tome što su pesme koje neposredno slede ovoj pesmi datirane 1942. i 1943. godinom, moguće je pretpostaviti da je ova pesma (ili bar njena osnovna misao o smrti anđela) nastala u isto doba. — Inače, i tu se pomalja senka Rista Ratkovića: on je znatno ranije, 1929 (dok je Blagojević, dakle, još bio na karnevalu anđela), objavio smrt anđela: »Bogojavljenski su hujala nebesa, ogromna, / Zvezdana, hladna. / — / Silazili ste na reku smrznutu, / Visoki, vitki lepi. / — / Anđeli bivši, znam: / Krotili ste mrak u vodama. /. . . / Ko vas to otera sa izvora / Oka moga . . . / Ne vidim vas. / — / Još samo u snežnom cveću prozorskom / Tražim krila i kolena vaša predivna«. Anđeli Blagojevićevi, u pesmama *Anđeli putnici ili uštap — Srebrni plivač,* u knjizi *Vreme bezazlenih,* takođe su anđeli koji krote »mrak na vodama«: »S anđelom mrtvim navezoh čun / u vode crne . . .« Kao da je to ista »bogojavljenska« folklorna mitologija u koju je Blagojevića uputio tamnovilajetski »Sjermin sin« Risto Ratković?

žudnji (ili misao žudnje): njegova mestimična zračnost otuda je, ali ona zračnost u kojoj uvek ima *praznine*. To je svetlost maksimalno apstrahovanog bića, svetlost apstrakcije ili praznine, svetlost Blagojevićevog »neba« kao domašenog ideala, kao sveispunjenosti u toj idealnosti što izmiče svojoj sopstvenoj kontemplaciji i govoru, ali koja sveispunjenost je, u stvari, ova uskraćenost žudnje (njeno potiskivanje) i uskraćenost govora, idealnost kao idealnost nehtenja i nemišljenja, idealnost koja razjeda *razlog* govora, kao neko dostignuto »treba da« koje ne može biti drugo nego odbačeni jezik. Nema jezika blaženstva, ili jezika anđela ovog pesnika: za jezik zna samo pali anđeo, samo čovek pitanja: »Ko kome treba?«, onaj koji zatiče razbijenost svoje idealne slike, to: »krila su odbačena, daleko od tela«, onaj koji pokušava govorom da savlada tu razbijenost, da poveže, možda, telo i krila, ne Desimir Blagojević u *Karnevalu anđela* nego Desimir Blagojević posle *Karnevala anđela,* posle 1930; ne Desimir Blagojević koji ne zna zemlju, već Blagojević koji zemlju otkriva u času smrti svojih karnevalskih anđela, ili u času vraćanja žudnje i ovoga »treba«, ka kome svaka žudnja vodi, u času vraćanja uma koji je tamo gde su žudnja i zemlja. Jezik Blagojevićev izlazi ovde iz šapata, koji je bio govor njegovoga »prigušenog daha«, on ovde otkriva sebe onako kako otkriva ovo »treba«, onako kako se svest suočava sa odsustvom idealnog, sa zemljom.

Otkriće zemlje je otkriće jezika, i otkriće vremena, otkriće oticanja: otuda je sve to *provala rečitosti,* provala gotovo nezadrživa posle 1930. Otuda je to rečitost, a ne šapat, reka govora a ne koncentracija iz govora ka ćutanju, pravcem jednoga jedinog stiha (»Neko plače, beli vrti«), i strah a ne blaženstvo, propovednikov gnev a ne jaganjac u jaslama, Vavilonska kula a ne karneval »nebesnika plavih«, anđela i devica, i mrak, sve više, a ne rumenilo i belina, *mračna voda* koja ničemu ne dozvoljava da potraje duže od jednoga jedinog, magnovenog, refleksa na njenoj gluvoj površini, a ne nebo blistanja i svile, ponoć a ne jutro. Misao hrišćanstva, sa njenom mitologijom, produžavala se i dalje, kao što se produžavalo i Blagojevićevo interesovanje za folklorne izvore, ali to više nije misao novozavetnog proleća, nemisleća misao blagovesti i »devinog sna o ljubavi«, već misao starozavetna, prožeta očajanjem i gnevom, i koja traži plameno slovo, jezik što bi izbljuvao plamen na svet kao na Izrailj i njegovu decu u pokorstvu i nepočinstvu, i to nije više misao folklornog jutra, misao frule: ako tu frulu, i njen jek »žalosni«,

ovaj pesnik bude i dalje tražio, i ako bude sanjao da dostigne *utvu zlatokrilu,* on ih neće naći. Umesto njih, naći će mrak vode, o ponoći (kada nam nepočinstva snuju o glavi, i svakojakim kobima hoće da nas ukobe), mrak jaza uz vodenicu, mrak mračnih bukova, »tamo gde vodeničar vampire goni vrhom od žarača«,[42] kao u folklornoj priči. Taj preobražaj Blagojevićev, od jutra ka noći, od novozavetnog mita proleća ka starozavetnom očaju i gnevu, od jutarnje sunčane svetlosti ka plamenu voštanice koju on drži u rukama »smerno«, tražeći od reči »vasmirna« spas, a nalazeći samo nekakvu »ironiju« što oštricom noža klizi i »diše«, van svake sumnje je savršeno izvoran, izvan svakog programa i literatorskog htenja. Ako je čistota obrasca folklornog lirskog melosa, u nekim ranijim njegovim pesmama (i u knjizi *Šaputanja s mostova,* i u *Karnevalu anđela),* svedočila o prisustvu svesti, i *svesne namere,* ovde nema te čistote: simboli i motivi ponoćnoga folklora strave, sujeverja, ceptenja izgubljene duše u strahu, javljaju se s onu stranu ove čistote obrasca. Između njih se ne uspostavljaju nikakve smislenije veze, na kojima bi se zasnovao jedan simbolički sistem. To su samo magnovene objave, u strahu pred mračnim, s onu stranu svetlosti, uma, simboličkog sistema: i simbolički sistem je svetlost, otkrivanje svetlosti u mraku, kao otkrivanje nekoga sistema koji je sa mrakom nespojiv (sa mrakom koji je negacija sistema i sistematičnosti, negacija videla, racionalnosti, čista iracionalnost). Arhaičan, mitski simbol je ovde obnovljen strahom bića, ali tim istim strahom on je »zadržan« u svome iracionalnom poreklu od koga ovde ne može da se otme, pravcem ka sistematičnosti. *Vreme bezazlenih,* poezija u kojoj se dovrhunio ovaj život u zlim strepnjama, na vodama, jeste vreme ovih simbola koji ne dolaze do svoga sistema: stanje tamne nerazrešenosti i neodređenosti produžava se i kroz njih, i svojim talasima ih preplavljuje, ne dozvoljavajući potpunije proveden nikakav simbolički sistem. Nejasnost i kolebanje nisu ovde izvori ushićenja, niti se podržavaju žudnjom za lakoćom, u odbijanju uma, već se njima protivstavlja napor da budu prosvetljeni, napor koji, međutim, ostaje jalov.

Stihovi čak kao da teže nekoj priči, a naracija se suprotstavlja *rečitosti* tako moćnoj pre toga: kao da bi se ova neizvesnost, ovo kolebanje, što vodi slepom čvoru nejasne reči, s onu stranu

[42] Prva pesma ciklusa *Anđeli putnici ili uštap — Srebrni plivač.*

jezika, da *razdreši* rečenicama tog pričanja. Žudnja za pričom (kao u mitskom duhu) je žudnja za izlaskom na videlo, iz tame, iz grča koji obuzima biće u njoj, a osnovni pokret je tu pokret Blagojevićevog »srebrnog plivača« koji se ukazuje kao »sin noći«, »ko plivač tajni uzvodno kad se skriva«:

Ne hitaj snu više, u tu zlatnu pustoš doma,
već čvrsto stegni Vreme što se ko reka razliva,
od jeze i paučine krokom do groma
ko plivač tajni uzvodno kad se skriva.

Bitni Blagojević je ovaj koji ovde na zemlji strepi za vreme, i koji bi od sna da se okrene vremenu, da nekako »stegne« to vreme koje se »ko reka razliva«. On nije više onaj koga nose matice njegovog sopstvenog ushićenja, njegov sopstveni nemar, razlivanje u vode nekakvog beskrajnog ušća, kao neke svetlosti u kojoj se sve kupa, sa osmehom veličanstvenog nemara: *nizvodno,* lakim zamasima tela i duha, — zamasima koji telo i duh sjedinjuju: rečenicama *lirske pene,* može da se pliva samo gde nema jakog imperativa svesti. Tamo gde taj imperativ progovori, okretanje je ka izvoru, tamo je pokušaj vraćanja, napor *uzvodnog kretanja,* iz grča u grč koji ne znaju za usklađenost tela i duha već koji ih razdvajaju, čak okreću jednoga protiv drugog, kao Dan što se okreće protiv Noći, i racionalnost protiv iracionalnosti, racionalnost koja ne može da je obuhvati, ali koja je zbog toga upravo *otkriva.* Zato se tu hoće zora, a otkriva (tim htenjem) Noć, i zato se tu hoće potpuni preobražaj čoveka, u njemu samom, sve do žudnje da se za odgonetku tajne zada »smrtna rana negdašnjem čoveku«:

O zoro, gde su sva tkanja ribolova, riba,
gde zemaljski sinovi što stigoše jedini na reku?
Ako mi kažeš tajnu koja nema šiba,
i poveriš mi gde ribe i danas nebo seku,
poljupcem koji sve stvari giba
zadaću smrtnu ranu negdašnjem čoveku.

Tu se neće razbacivanje, neće čak ni uzimanje: pokret je, imperativno, pokret *vraćanja,* u ovoj težnji za otkrićem izvora, u ovoj žudnji da se *poljupcem* zada smrtna rana negdašnjem čoveku, onome koji je ili uzimao ili razbacivao, ali nikad vraćao. Možda je to zanos »Srebrnog plivača«, koga je »mreža zanela«, i

lovina njegova sopstvena ulovila, pa bi on lovinu da vrati, — stvar da vrati samoj stvari, kao da je saznanje ovo vraćanje stvari samoj stvari, kao da se *stvar linijom saznanja vraća sebi,* stvar koja izvan saznanja ostaje izvan sebe (ona stvar u karnevalu ali ne u stvarnosti, i ne u umu), na ovoj mračnoj vodi na koju nas je izvezao sudbinski čun, gde će Mesec da otvori kljun ptice, i gde otac odvraća lice od sina, skrivajući se onako kako se poreklo skriva svesti, ili izvor ušću, ili uzrok posledici:

Mreža je njega samog zanela,
pa ako pođe na tu reku, poći će još sutra,
— da ribe vrati nebu, zvezde reci,
a jezu srebra ojađenoj deci.

To je pokušaj vraćanja svetu, pokušaj buđenja, otvaranja očiju za svet stvari, *lirika prepoznavanja* čija čistota, pokretom beskrajno jednostavnim, je besprekorna:

Ti si to, jeseni, ti jutarnja zvezdo,
ti si to, ti crno motovilo?
Ti dane ognjenog oružja, ti vreline gnezdo,
Ti večno veče, ti grozde, ti mrtvo krilo?
Ti vrte, ti zrikavče, ti reko,
ti kapljo, ti zlato, ti jutarnje mleko?

Ako se tu otvara *pukotina nelogičnosti,* — kroz ovu želju da se ribe vrate nebu, a zvezde reci, — i kroz tu pukotinu ovaj lirizam nenametljiv, bez sjaja, bez trunke raskoši (i čak koji kao da se neprestano skriva, ka tamnom dnu ove reke), tu pukotinu otkriva, možda, i žudnja da se izmire zemlja i nebo, *naporom uzvodnog kretanja,* da oni dođu do nekakvog idealnog sklada koji se ovom pesniku rastrgnutosti i pometnje nije davao, ali nju kao da otvara, pre svega, *neznanje ili tama,* ono što sve rastavlja: oca od sina, mrtve od živih, ribu od reke i zvezde od neba, pa otkriva udesno, — i s ironijom koja zaleđuje duh, — ribe u nebu umesto zvezda, i zvezde u reci umesto riba, na putu poezije bez šifre, i bez spoljašnjeg sjaja, ali čija sugestivnost je utoliko dublja. *Nadrealnost* koja se tu nezaustavljivo rađa, u ovim strogo odmerenim, a ipak izvornom gorčinom i žudnjom zadahnutih reči kojima biće kao da pokušava da dođe do izgubljene koncentracije, do svoje sopstvene težine i oblika, jeste od ovoga izokretanja stvari, pod udesom neznanja, u ovom njihovom

izmeštenju koje je tim neumitnije što je žudnja za progledavanjem u noći veća i očajnija. Tajna ovde zavodi, ali ona se neće: san je san o njenom razrešenju. To je san u velikom *hodočašću* nekom pravom, i bitnom svetu, kao svetu bistrine, to je hodočašće bistrini, tako da i sama ta bistrina ovde kao da je obuzeta ovim duhom hodočašća, pa i ona, »nepoljubljena lepotica«, nekamo se zaputila:

Ide bistrina, plodno hoda
nepoljubljena lepotica:
u san poklonika, s nadošlih voda,
prokaplju suze svica.
Makar i zrno crno da prohoda
iz lisja, iz zelenih tmica,
to sve je, to — glad nesvestica.

Ovo lutanje, to hodočašće bistrini, koje ponekad neodoljivo podseća (iako ponovo nenametljivo, izdaleka) na atmosferu srednjovekovnog sveta kojim žongleri i trubaduri, po nekome višem moranju (a ne samo po nalogu hleba i sleba), idu od grada do grada:

idemo od grada do grada,
idemo u samoći, čista srca,

zajedno s biljem i sa zverima, može da uznese, na trenutak: kao da sámo hodočašće bistrini jeste bistrina, ovo hodočašće »čista srca«. Ali bistrina se povlači, ona je tajna što zavodi u noć bez povratka, kao u samu smrt, pa je ovaj svet što hodočasti bistrini u stvari jedan mrtav svet, jedno »carstvo crno kud zavede nas tajna«:

Mrtvi smo, eto, ptico veličajna,
pruženi, nagi, plavi, bez odela sjajna,
u carstvu crnom kud zavede nas tajna.

Potreba za samopronalaženjem, za spasavanjem vremena od njegovog razlivanja, upućivala je u ovo doba Desimira Blagojevića sintetičnom lirskom izrazu, vanredno zatvorenoj formi koja odbija razvijanje misli, već zahteva njeno suštastvo, neku bitnost koja vodi velikom sažimanju, sve do stiha kakav je stih:

Tišina ljubi grozd: pčela je još živa.[43]

Taj stih se ne može »napisati«, već se samo može biti njegov plen: jedan trenutak, nagli sev munje u tamnini, polje gotovo ne veće od dlana (dvanaest slogova), a na njemu čitava jedna drama, u tom krajnje sintetičkom izrazu čija sintetičnost, — velike unutrašnje kohezione moći, — jeste od ovoga susreta tamnog i svetlog, same smrti i života, kad ne preteže ni život ni smrt, kad će se uhvatiti taj *trenutak apsolutnog mirovanja,* na samom rubu ništavila što sve osvaja (»tišina ljubi grozd«), ali kad život, ma kako nepokretan, i koji kao da glasa od sebe ne daje, ipak je još tu: »pčela je još živa«, — pčela opijena grozdom, pčela opijena tamnom (jer kobnom) slašću grozda, koja je slast tišine što zavodi u smrt. To je tačka savršene ravnoteže, i može da bude letnje podne, zenitna tačka Sunca, pa upravo zato može biti i Noć, ona *tama apsolutne svetlosti.* U najbitnijim svojim trenucima (ma koliko oni bili, uvek na isti način, »od jeze do paučine krokom do groma«, reči od vremena retoričkog), Blagojević je taman u izrazu, putevi njegove asocijacije su nepredvidljivi i zamršeni poput noćne vegetacije za koju slutimo da je bujna i čije nezadrživo, omamljujuće prodiranje oseća se na svakom koraku, ali koje se oku ne daje. Elementi ovog izraza, njegova racionalna pretpostavka, neće doći do tumačenja, bilo da je to sasvim neprohodan svet, i kao omađijan, u kome se nalazi ono što se ne traži, i traži ono što se ne nalazi: u kome se nalazi nenalaženje: koji, zato, ne vodi lirskom tonu već govoru kao sečivu noža čijom oštricom »ironija diše«, i čiji simboli javljaju se potpuno nepredviđeno, s onu stranu poimanja:

. . . Svuda me okružuju:
i topot konja, ekseri i četke, pranje podova,
dečija vika, oni što plaćaju i što se odužuju,
zemlja što tutnji, glasovi podzemnih svodova,
— i kad zatražiš dečiju viku,
nađeš četke ili vetra crnu kiku;
— i kad zatražiš eksere,
nađeš one što tutnju stope ne mere,[44]

[43] Sve u ciklusu *Anđeli putnici ili uštap — Srebrni plivač.*
[44] *Bezglavi anđeo div — I jesmo bezazleni, jesmo i pitomi;* treća pesma.

bilo da se tu prohodnost od slike ka značenju *pričinjava* neuporedivo većom zbog neposrednosti (jednostavnosti) lirskog tona, a ne smisla, tako da je pesma *jasna tonom a tamna višestrukošću smisla, jedna mala varka, jedna »zračna pena« koja to, u stvari, više nije niti može biti:*

. . . što ću od sebe kada sam pena,
šta kad sam jutarnja izgubljena sena,
kad sam u magli golub u ognju — klas,
šta ću kad čekam, čekam čas?[45]

»U ovom stihu mnogobrojna se značenja jave, pokrenu ga u svim pravcima, a onda se odjednom povuku, i stih ostaje nedokučiv ali nadahnut, i njegovo smisleno pomeranje čas ovamo čas onamo više zahvata nego što određuje. Stihovi svesni i podsvesni, shvatljivi i neshvatljivi, nenamerni i hotimični, oni koji treba da su tu i oni zalutali iz neke druge pesme, struje, zastaju, prožimaju se, traže se, poriču, kao reka, neprekinuta, nezaustavljiva. A šta je u stvari to što protiče? Samo proticanje, čisti, prazni, kristalni tok u kome se ogleda ono čega nema«.[46] Sâm Blagojević kazaće, međutim (ali ne govoreći u stvari racionalnije od njegovoga stiha) da je *Vreme bezazlenih* »jedan

[45] *I golub i oganj, Prva kantata (Na vodama),* u knjizi *Tri kantate,* izd. *Nolit,* Beograd, 1956.

[46] Branko Miljković, *O poeziji Desimira Blagojevića,* u reviji *Vidici,* 1958, br. 33—34; preštampano kao predgovor knjizi D. Blagojevića *Zemaljska trpeza,* izd. *Prosveta,* Beograd 1967. To je nesumnjivo najznačajniji tekst dosad napisan o poeziji Blagojevićevoj: Miljkovićeve težnje ka simbolizmu su pretpostavka njegovoga sažívljavanja sa poezijom Desimira Blagojevića; one su ga čak inspirisale da u završnom odeljku ovoga članka piše o knjizi *Ptice nemilice* kao »o knjizi koje još nema« (od nje je znao samo naslov — knjiga je izašla iz štampe krajem 1958). U tom odeljku došao je Miljković do ideje da »tamo gde više zaista ne možemo ništa počinje istinska stvarnost«, ili da »nedostatak snage čini granicu između nas i sveta«. »Ptice nemilice«, po njemu, bile bi one koje preleću prazan prostor između nas i stvarnosti, s jedne i druge strane. Tako bi, ostajući u ovoj ideji B. Miljkovića, »nedostatak snage« značio otkrivanje stvarnosti, onu tačku u kojoj se Blagojević sreće sa njom, ali tako što je ta stvarnost neobuhvatna i mračna, i ne može se reći, pa zato put ka najvećoj tajnosti ne vodi udaljavanjem od stvarnosti već upravo ovim okretanjem njoj. Višesmislenost Blagojevićeve pesme, u knjizi *Vreme bezazlenih,* delimično i u knjizi *Ptice nemilice,* — ali, mestimice, i u svim drugim njegovim knjigama osim *Rodoslova,* — bila bi delo ovoga »nedostatka snage« ili otkrivanje stvarnosti što počinje »tamo gde više zaista ne možemo ništa«.

blaženiji i beskrajno zaljubljeniji zagrljaj kraja i početka«,[47] a taj zagrljaj kraja i početka čini se kao ovaj pokušaj obujmljivanja vremena, a nikako predavanja njegovom toku: klasična strofa koja se ovde javlja (katren i distih, a možda najznačajnije, ipak, kao *tercina),* dozvana je ovim imperativom *zgušnjavanja* vremena, tim imperativom koji zahteva misao takođe kao formu u kojoj bi se vreme zatvorilo, formu koja ne treba ništa da kaže o nama, o vremenu, već koja treba da nas spase od razlivanja i oticanja vremena, koja treba da bude pre svega forma suprotstavljena proticanju, i zbog toga podjednako suprotstavljena i rečitosti i mišljenju, nekakav *kristal* s onu stranu razumevanja i s onu stranu pokreta, kristal neke nađenosti koja se ne daje pojmu nego osećaju, jedna velika idealna sažetost, i jedna *tamnost* u njoj, *nešto što prosto jeste,* neka bitnost koja je povezanost kraja i početka a ne tok (koji ide od početka ka kraju, ne tok koji je gubljenje početka i stalno poricanje ili odlaganje kraja): klasična forma je ovde pokušaj idealnog jedinstva, s onu stranu toka i vremena, pokušaj »zagrljaja početka i kraja«.[48] Kod Blagojevića (pre svega u njegovim tercinama, u *Vremenu bezazlenih),* ova forma ima u sebi nečega od sumorne strogosti, od mračne ozbiljnosti »carstva mrtvih«, ozbiljnosti i strogosti koji su samo van vremena, tamo gde »usta nam se gorko od večnosti pene«, gde je skriven početak, i gde se ulazi, kao iz vremena u vanvremenost, u žudnji za pomirenjem tog početka sa krajem. Početak, poništen u vremenu, i sve udaljeniji, u sve dubljoj Noći, jeste ne-vreme, čista van-vremenost; u njemu je kraj vremena, večnost s onu stranu početka i kraja, Noć večnosti kao noć početka i kraja za koje samo vreme zna, Noć u kojoj jedino nalazi se početak s krajem: Noć vremena, ali i Noć izraza, Noć misli, *Noć kao ova apsolutna forma koja se našla izvan vremena,* u snu o savršenom jedinstvu početka i kraja, prvoga uzroka i posledice, oca i sina.

To je idealna nađenost, i idealno svejedinstvo, koje nam,

[47] U razgovoru sa Nikolom Drenovcem (v. N. Drenovac, *Pisci govore,* izd. *Grafos,* Beograd 1964).

[48] Žudnja za tom idealnom formom otvorila je vrata i intonaciji Tina Ujevića, koja bi se i ranije ponegde čula između stihova, ali koja je ovde u dva-tri maha svevlasna: »O suhom zrnu, suhoj kori, / ja podvig spremam tihoj zori; / nek ona šumi, nek govori / o tajnom Suncu mandragori«, ili: »O suhoj kori voznesenje, / o suhom zrnu stalno zrenje, / doći će, doći okrepljenje / za ono mrtvo otupljenje« (*Bezglavi anđeo div — I jesmo bezazleni, jesmo i pitomi).*

međutim, neprestano izmiče onako kako nam izmiče taj početak, ili kako nas drži vreme, i koje izaziva grižu savesti pred početkom, pred izgubljenim izvorima, kajanje čoveka zbog njegovog oticanja, *kajanje reke što teče,* kajanje zbog vremena: kajanje kao forma nemirenja sa vremenom, mutna, u trajnoj neodređenosti zadržana forma kajanja koja izmiče samoj sebi onako kako biće, koje izmiče u apsolutnost, ovim nemirenjem sa vremenom, izmiče svakoj racionalizaciji. Početak se skriva, i sve prapočetno, — ono što je na izvoru kome bismo, Blagojevićevim hodočasničkim pokretom, da se vratimo, — odvraća lice od nas, u toj sumornoj strogosti, kao u nekakvoj neobjašnjivoj uvređenosti mrtvih (uvređenosti izvora, napuštenog početka), — koja uvređenost, opet, šta bi bila nego projekcija našeg kajanja što smo još tu iako njih više nema, mi bez njih, i, još strašnije, mi možda umesto njih? — sve se sklanja, i lice i smisao, u toj šetnji na granici bića i ne-bića, prisustva i odsustva, jezika i noći, dočaranoj, mutno, ovim strogim tercinama koje kao da su nađene u sanjariji nad šetnjama Danteovim, iz kruga u krug:

S anđelom mrtvim šetah posle pira,
ruku pod ruku kao dva pastira:
pred nama behu mutna ogledala vira.
. . .
S anđelom mrtvim navezoh čun
u vode crne, gde istog časa Mesec pun
i noćnoj ptici otvori kljun.

S anđelom mrtvim ona pesmu poče
u carstvu crnom. A kraj prve ploče
ja kriknuh: »Ne odvrati lica, oče!«

Ovaj stih, kao krik upućen mrtvom ocu: »Ne odvrati lica, oče!« krik što se oteo ujednačenom tonu pričanja, i koji kao da izgleda, zato, iznenadan, ali koji se očekivao, ipak (onako kako se munja očekivala u ovoj noći), taj stih nije ni najmanje slučajan. Otac iz ovog stiha može da bude pesnikov mrtvi otac, ili tajno poreklo stvari, u tami skriven početak, prvi razlog, izvor postojanja, kao što može biti (istovremeno) i religijski hrišćanski simbol vrhovne volje (zakona) i vrhovnog dobra koje je on sanjao još 1930:

. . . *umom satrti, sanjamo ogromni očev dlan,*
na kom se ljubavi ko pčele s medom kupe i roje

(Mladić s cvetom mesto srca).[49] Ono što Blagojević nije prestao da sanja posle *Karnevala anđela,* a što je dostiglo vrhunski tragične trenutke duboko potisnutog, ali moćnog patosa duha, u knjizi *Vreme bezazlenih,* to je povratak izvoru, vezivanje kraja i početka, posledice i uzroka, sina i oca, pojedinca i celine, *vezivanje vremena,* u očajnom nemirenju sa njegovim oticanjem. To oticanje vremena za Blagojevića nije samo prolaženje (i ne budi u njemu samo senzaciju prolaznosti stvari), već mnogo više: ono je sve veće i sve opakije udaljavanje kraja od početka, dela od celine, svesti od izvora koji joj ostaje nedostižan. Ono je razjedanje celine, ili *rastakanje identiteta* koji je u celosnoj povezanosti početka i kraja, izvora i svesti, oca i sina. Žudnja da se vidi *lice oca* jeste žudnja da se vidi početak, da se kraj nađe s njime (kao sin sa ocem, kao ušće sa izvorom); plivati *uzvodno,* kao njegov *Srebrni plivač,* čija lepota svetluca kao srebro po tamnoj vodi oticanja, neviđenosti, neidentičnosti (u neznanju, u nenađenosti), znači plivati protiv vremena, to znači *plivati ka ocu.* »Ne odvrati lica, oče!«, to je krik onoga duha koji žudi za samonalaženjem u početku, koji bi da se nađe na samom izvoru, *krik ušća za izvorom,* krik u bezazlenosti koja je utoliko neumitnija ukoliko je patnja zbog nerasvetljenosti očajnija. Nepovezan u sebi, i osuđen na »odlomke«, na život u nekome snu u kome se svet ukazuje samo na mahove, i samo fragmentom pesme ili, čak i češće, jedino fragmentom stiha, duh se ovde samome sebi čini kao prividan i, u svome neznanju (kao neznanju celine, ili sopstvenog identiteta), kao onaj koji je negde između života i smrti, ako već nije i mrtav, i samo mu se pričinjava da je živ (pa su otuda ove danteovske njegove »šetnje« sa anđelom, u kojima ima i atmosfere Blejkovog misticizma, — makar da Blagojević od Blejka, najverovatnije, nije polazio, — kao hodočašća »carstvu crnom kud zavede nas tajna«, kao ulazak u ne-biće žudnjom za apsolutnim bićem): to u samoneznanju mrtvi smo pre smrti. Taj duh ne može vaskrsnuti pesmom blagovesti, ritmovima negdašnjeg »devinog sna o ljubavi«, mitom hrišćanskog proleća: vaskrsnuće mu nije u jaganjcu, već u

[49] *Dolazak među cvrčke;* datirano: *1930.*

ocu; i nije u mladosti, već u pradrevnosti, ne u onome što će tek biti već u onome što je bilo na samom početku stvari, a taj početak nije u belini bezazlenosti, simbolisanoj hrišćanskim novozavetnim mitom o jagnjetu u jaslama, već u tami, u noći skrivenog izvora koji budi očajanje svesti, u ocu koji je na mračnom početku, taj *otac ili početak* kome se ovde, *vraćanjem,* pokušava ovaj duh negdašnjeg »karnevalstva« da približi.

Ako se ovde javila »povest«, kao neka *plima,* ako se ona ovde »diže iz gorčina«, javila se ona iz ove volje za početkom, za nalaženjem kraja i početka, ali u nemoći njenog ostvarenja i zadovoljenja. U »povesti« Desimira Blagojevića, prezasićenoj elementima i simbolima srpskoga romantičarskog nacionalizma, ima i jedna metafizičko-religijska volja i njen slom. Ta povest ne ide iz »povesnog« uma koji, osvajajući svest o sebi, osvaja svest o svojoj istoričnosti, svest o istoriji, nego, sasvim suprotno, ona ide iz žudnje za savlađivanjem vremena, i za vraćanjem kraja početku, ali u nemoći da dođe do tog početka, koji joj se neprestano skriva, ona traži njega u povesnom »ocu«, u povesti što ide »sa oca na sina«.[50] Otac, iz reči: »Ne odvrati lica, oče!«, tako se pretvara, u ovoj volji za početkom (za izvorom stvari), i u ovoj nemoći uma da dođe do tog početka, od »metafizičkog« oca u ovoga »povesnog« oca: to vraćanje »oca« iz metafizičkog prostora u prostor »povesti« jeste »premeštanje« početka iz sfere metafizičke u sferu »povesti«, pokretom kojim se Blagojevićev mrtav anđeo, s kojim on »ruku pod ruku« »šeta« na samom rubu sna, u očajnom nemirenju sa njegovom smrću, pretvara u »anđela u zavičaju«. Njega će objaviti *Vreme bezazlenih,* objavljujući »povest« (»Povest se komeša, diže ko plima«, »Diže se povest, diže iz gorčina«), na poslednjim stranicama,[51] ta knjiga koja je objavila smrt anđela i koja nije uspela da sakupi »crne i sjajne otpatke karnevala«, i čiji stih: »Ne odvrati lica, oče« nije dozvao metafizičko-religijskog oca ali zato je upravio ovom traženju »povesnog oca«, koji je uvek tamo gde je traženi ali nenađeni religijski otac, ali i *tamo gde misao o dualizmu ne može da nađe drugog načina da se prevaziđe.*

[50] *Anđeli u zavičaju,* treća (poslednja) pesma; *Vreme bezazlenih.*

[51] U kratkom ciklusu *Anđeli u zavičaju — Pohvala.* Ispod treće, završne pesme ovog ciklusa koja objavljuje »povest« i »povesnog« oca naznačeno je: *odlomci 1940.* Taj »povesni otac« postaće osnovna misao sledeće knjige D. Blagojevića, poema *Rodoslov,* (izd. *Prosveta,* Beograd, 1961), koju je on počeo da piše iste 1940. godine, a završio 1960.

»Zavičajni anđeo« je pokušaj nalaženja početka i kraja, ali kao oca i sina, u prostorima »povesti« (zavičaja), a ne u prostorima uma: to nije više anđeo sa modernističkog karnevala, ali nije ni anđeo iz carstva mrtvih, već ovaj anđeo koji, mrtav posle karnevala, pokušava da vaskrsne u zavičaju, anđeo u čijoj istoriji kao da je sadržana dosadašnja istorija Blagojevićeve poezije. Ona poznaje četiri osnovna perioda: 1) period anđela blaženstva i blagosti u neznanju žudnje i misli, u kome se javlja Blagojevićev anđeo represivnog estetizma kao idealističkog indeterminizma, anđeo modernizma *Karnevala anđela,* u blagoveštenskoj varijanti Blagojevićevoj; 2) period smrti nemara i blaženstva u njemu, kao period otkrića stvarnosti zemlje ili nestvarnosti anđela, period otkrića idealističkog dualizma (zemlja — nebo, čovek — anđeo) kao negativnog razloga idealističkog indeterminizma *Karnevala anđela;* 3) period »zagrobne« ili zaumne šetnje sa mrtvim anđelom, u žudnji za prosvetljenjem izvora, za povezivanjem početka i kraja, ali u žudnji koja otkriva Noć, i, najzad, 4) period nemirenja sa smrću anđela, period žudnje za njegovim vaskrsenjem, ali koje vaskrsenje je nemogućno u umnosti, i nemogućno u istoriji, već jedino u zavičajnoj »povesti«: *u mitologiji zavičaja kao mitologiji izmirenosti početka i kraja, prvog uzroka stvari i svesti, oca i sina, s onu stranu vremena, istorije, ali i s onu stranu uma.* Blagojevićev anđeo se tako od anđela blagosti i blagovesti, nađenih u nemaru modernizma, i u njegovom estetizmu, preobrazio vremenom u ovog anđela u zavičaju, a ovaj njegov preobražaj ide preko njegove smrti, koja je dvostruka: smrt u otkriću stvarnosti sveta (kao nestvarnosti anđela), i smrt u objavi umnosti koja postavlja, suočena sa stvarnošću i probuđena tim suočenjem, pitanje o početku. Vaskrsnuće ovog anđela je zato čista opsena: anđeo iz *Karnevala anđela* je konačno mrtav, kao što je mrtav duhovni stav blažene nemarnosti koja se, tamo, olako zadovoljava neprozirnošću, »zračnom penom«. Ovaj anđeo nikada nije uskrsnuo, kao što ni mentalni stav modernizma nije, kroz Blagojevića (ali i ni kroz bilo koga drugog pesnika posle 1930), nikada više mogao da se ponovi. Između njega i anđela u zavičaju jeste upravo njegova smrt kao njegova neponovljivost: otkriće zemlje i žudnja za dokučenjima izvora, hodočašće izvorima koje neće naći ništa drugo nego samo tamu Oca koji odvraća svoje lice, skrivajući se onako kako se skriva istina sveta i bića. Između njega i ovog »zavičajnog« anđela je retoričnost raspaljena nemirenjem sa dualizmom što je provalio represivne sile bića,

sile njegovog nemara iz *Karnevala anđela,* retoričnost u kojoj će se, na mahove, objaviti tamnost uskraćenog smisla, ali je tu i metafizički nemir, glad umnosti, žudnja za povezivanjem kraja sa početkom, žudnja za negacijom vremena u proticanju, nemir koji će produbiti tamnost smisla najavljenu još u doba pune Blagojevićeve retorike, ali koji će ovoj retorici suprotstaviti zatvoreni stih, na putu ka apsolutnoj formi koja ništa ne treba da označi i da kaže, već treba da bude čista (apsolutna) sinteza, forma vanvremenosti kao apsolutnosti, izmirenje početka i kraja, jedan smisao po sebi savršeno zatvoren i taman. To je lirski *hermetizam,* koji je Blagojević bio naslutio u nekim trenucima *Karnevala anđela,* ali tamo u upravo suprotnom htenju: u žudnji za odbijanjem svesti, prodorom u vansvesnost forme koja se oslobađa od izražavanja onako kako se njena reč oslobađa od značenja, ili kako se čovek misli oslobađa od sebe na putu ka svome »nebesništvu«; ovde se hermetizam rađa u žudnji za povezivanjem početka i kraja, izvora i ušća, u nemirenju s vremenom i u konfuznoj ali egzistencijalno izvornoj obnovi mitske simbolike iracionalnih slojeva bića. Iako u trenucima ovoga hermetizma može da se nađe izvesna podudarnost sa idealom apsolutne pesme ekstremnog simbolizma (u njegovoj malarmeovskoj varijanti), to je pre svega hermetizam apsolutne forme koja bi bila ovakvo apsolutno povezivanje početka s krajem, forma kao izuzimanje iz vremena i njegovo savlađivanje. Misao ovde nije odbačena, u ime čistog zvučanja reči, nego ona ne uspeva da dođe do izraza one apsolutnosti što se tu traži, neka misao koja nalazi neizgovorljivost, i od koje ostaje samo jedna napregnutost, kao neka suština bića što pokušava sebe da kaže, ali koje nije u svojim iskazima, tako da čitanje ove pesme jeste neprestano traženje obećane misli, pravcem ka njoj, i neprestano vraćanje ovoj njenoj tamnoj neizgovorljivosti, smenjivanjem ovih pravaca racionalno-iracionalno, i iracionalno-racionalno, ali kada se pokretom ka racionalnom nalazi iracionalnost, i kada se ona produbljuje žudnjom da se kristališe u misao nekog čitljivog simbola ili nekog odgonetljivog sna, tu gde se ne zna, još pre *Vremena bezazlenih,* »kako da se, konačno, nastaniš u bezmerju, / ni osramoćen grob ti neće reći; / kako sviralu da nađeš u iverju«, jer »U bezmerju / kom priteći, / šta poreći / u iverju?«,[52] i tako da

[52] *Dolazak među reke pokajnice,* iz 1951; u knjizi *Ptice nemilice.*

Zasut je cvećem njegov crni hod ko oblacima razbežana
jata ptica,
udavljeno je purpurno proleće u reči čije ime izusti
sleđen i nem.
Zar ne videste kako noć proveja mukla, kako noć zašapta
sa njegova lica:
— O, da li mu za čaroliju ovu poljubiti suzu smem?

Ta dan je pod njegovim telom mrtav kao div!
On nije nagnut nad reku, nit s lastom beži od doma,
on nije vedar, ni ko ptić raspevan. On nije ni mrtav ni
živ:
— O da li mu za čaroliju ljubi usta kao polje tutanj
groma?

(Vračanje među biljem).[53] Blagojević je *naslutio* mogućnosti jedne ovakve poezije, tog poniranja bez nade, ili tog putovanja bez završetka,[54] on koji je bio sposoban da dođe do tame čudesno bistrog stiha, do tog zagrljaja bistrine i tame, pojmljivog i nepojmljivog:

Na dlanovima suza kušam voće,[55]

uranjajući već u tu tamnu bistrinu, kao nekakav »gonič« što traži u mračnoj reci bića »drevne goniče« i »u jazu vodiče«, jedan od onih koji su otišli najdalje, i najdublje, u ovom traženju bez povratka, pa je »i sâm prstenom tamnim posto tečan«.[56] Ali

[53] U knjizi *Dolazak među cvrčke.*

[54] »... I putovanja bezgranična pod nebesnim znakom Raka / (ili su to bili iz Večitog kalendara / neki drugi, bogzna kakvi znaci, / makar i tavni, ali s dva-tri zraka?)« — *Anđeli putnici ili uštap — Srebrni plivač,* pesma peta.

[55] *Bezglavi anđeo div — I jesmo bezazleni, jesmo i pitomi,* pesma četvrta: »Skloniću otpatke duše crne, / i čudovišnu čađ njene samoće; / skloniću plamen čim nagrne, / skloniću sve vernice zloće; / crne i sjajne otpatke karnevala, / svilu i žubor, jek kristala. / Na dlanovima suza kušam voće...«

[56] *Prva poruka anđelima — Letopis u hrašću,* pesma druga (u knjizi *Vreme bezazlenih):* »Potonu krik, sklopiše se oči, ruka se diže pa se i smiri. / Jesu li vode naselili mrtvi? Sasudi, gle! gle, kondiri! / Šta tavne kreće i vrbake gazi? / O, kud se tako naglo ide, i šta hladno slazi? / — / Sad ruku nema! I oči pod vodom, / stamnjene kruže pod zelenim svodom... / Idem li na dno mirnim hodom / da drevne sretnem te goniče? / Ti što si čuo kako počnu priče, / čuješ li, traže u jazu vodiče? / — / I onaj što strahom tako pleni, / nije li i sâm prstenom tamnim posto tečan? / Taj biće blizak meni, / i biću srodan vodi, primerom njenim večan, / o nepobediva ptico, zelena seni!... / Ako časove brojim u tom novom kraju, / a oči naviknem na vernom takvom sjaju, / oni što žure, mom žure zagrljaju«.

on se ove poezije odrekao, već pošto ju je, na trenutke, naslutio, onako kako se odrekao ove uzaludnosti i ispaštanja u njoj, u tom uzaludnom pokušaju izmirenja kraja i početka, u toj tamnosti lirike hermetizma mrtvog anđela.[57] Njegov »anđeo u zavičaju« jeste odricanje od ovog anđela hermetizma (anđela u carstvu mrtvih, u bezizglednom traženju izvora). On je anđeo u zavičajnoj mitologiji kao mitologiji povezanog početka i kraja, usaglašenosti oca i sina, one koje nema u svesti, u umu, i koje nema u vremenu, ali koje utoliko više »ima« u zavičajnoj mitologiji koja je mitologija nemirenja sa vremenom. Ljubav za zavičaj ovde je ljubav za svoje poreklo i za svoj izvor, ali i *imanje* tog porekla, i

[57] »Tu dođe biser, ode biser, nema mu ni traga« *(Sve jutarnje ptice,* u knjizi *Tri kantate):* pojava ove poezije, kod njega, je kao pojava ovog bisera što dođe i ode. Ovakvu poeziju on nije istrajnije i čistije sledio, najavljujući je, pojedinim pesmama, kao princip koji je zahtevao dalji pesnički rad, ili, još češće, najavljujući je stihom, i ponekom strofom, u talasima svoje rečitosti, uvek otvorene mogućnoj provali konvencionalnog izraza. Pred izazovom ove poezije on je kolebljiv. Ni tu on, doista, ne dolazi do »izrazitog poteza«. Uvek je to nešto obećano, ali potpunije neostvareno: uvek prilika, i to znatna, ali propuštena. To je, valjda, stvar njegove kondicije, možda zaraza lakoćom od koje se nikad nije sasvim izlečio, lakoćom koja ga je zavodila u rečitost, ali i u retoričnost, i koja će ga navesti da napusti ponore ove hermetične poezije, i da se prepusti retorici »anđela u zavičaju«. Ali ogleda se možda u tome i klima srpske kulture koja je mogla (uz velike napore) da stigne do lirizma nemara, ali koja ni u najmanjoj mogućnoj meri nije mogla da prihvati ovakvu liriku, jer »debeli komentari morali bi se pisati, da se razumeju ove pesme, ako uopšte ima u njima nešto što se može i što treba razumeti« (Rikard Nikolić, u prikazu *Karnevala anđela,* potpisanom *N., Letopis Matice srpske,* 1930, CCCXXIII, 3), ili nalazeći u njoj, u najboljem slučaju, »nejasnost« kao stvar »svesne reakcije na strarinski takozvani način pisanja«. (Tako je ove najdublje trenutke, najznačajnije mogućnosti Blagojevićeve lirike, Desanka Maksimović shvatala kao hotimičnu »nejasnost«, braneći Blagojevića od nje kao pesnika koji ume da bude i »jasan«, za razliku od onih koji svoju nedarovitost pokušavaju da prikriju, »kao što se zna«, »mutnim izrazom«: »Kod Blagojevića ovu nejasnost nije nametnula samo bujica osećanja, nego je neki put ona došla i svesno kao reakcija na starinski takozvani način pisanja. Ovo mutno u poeziji Blagojevićevoj doneli su i česti simboli, rečenice katkad dosta duge. Ima međutim i puno pesama koje su potpuno jasne. (. . .) Pod mutnim izrazom mnogi su kao što se zna krili svoju nedarovitost. Desimir Blagojević, srećom, ne spada u takve«, — u referatu za *Zemaljsku trpezu,* objavljenom u *Glasniku Srpske književne zadruge,* br. 57—58, od 1. maja 1940). Ipak, istorija srpske poezije nikako neće moći da prenebregne hermetizam Blagojevićev, i to možda u prvom redu onaj koji se, mestimično, javljao u knjizi *Karneval anđela,* jer on znači ostvarenje krajnjih mogućnosti modernizma nemara, nepamćenja, kao mogućnosti indeterminizma poezije koja je došla do neprozirnosti svoje apsolutne forme, i jer je, upravo time, svojevrsno prevazilaženje modernizma, ali ne spolja već njegovom unutrašnjom negacijom, ovim razvijanjem njegovoga osnovnog duha do kraja.

izvora, u sebi, imanje koje je kao imanje u nenapuštenom početku, mitsko i vansvesno, vanvremeno, *i samo kao takvo mogućno.* Izvor i početak ovog »anđela u zavičaju« nisu otkriveni u tami nedostupnoj svesti, ili u ništavilu nepovratnog prošlog vremena, već su otkriveni u mitologiji zavičajnog jedinstva oca i sina; oni su u ocu koji ne odvraća lice već koji se može naći: *otac između drljače i pluga,* ali otac koji ovde »preuzima« funkciju apsolutnog početka, otac produžen u sinu, i koji je zbog toga vanvremen (od vremena i od smrti spasen), *mitski otac, neka vrsta zamene za metafizičko-religijskog oca koji nije nađen.* Jedan apsolutni identitet, najzad pronađen, ali u mitologiji zavičaja, jer nije pronađen u svesti niti se u njoj može pronaći, onako kako se ne može pronaći u vremenu; identitet u iracionalnosti, kad će mogućno nespokojstvo, u koje baca nepobeđena svest, da postavi pitanje ocu (u poemi *Rodoslov):*

Beše li svemu kraj ili tako poče
kad u tri koraka pređe zemljin dlan,
rasklopi krila, ah, blažen od smrti, oče,
pade u težak, nepovratan san,
stoletno obasjan?

ali kad će ovaj pesnik od tog nespokojstva (ali *i od poezije* naslućene u njemu) bukvalno *da umakne* u mit zavičajnog »oca«, nalazeći »oca« hrišćanske religijske mitologije u »ocu« zavičajne »povesti«, u tom pseudo-istorijskom jer mitološki anti-istorijskom ocu iz poeme *Rodoslov.* Religijski instinkt, prevashodno anti-povestan, ovde je produžen u mitologiju »povesti«, tako da se zavičajni otac javlja kao svojevrsna forma ovoga degradiranog religijskog simbola oca, onako kako je mitologija zavičaja, kao sveta vanvremenskog (i vansvesnog) jedinstva početka i kraja, *degradirana ili dekadentna forma prvobitne religijske mitologije vanvremenog svejedinstva,* ali sada ne u neznanju vremena kao u izvornoj (prvobitnoj) epohi religijske mitologije, već *protiv* ovoga već otkrivenog, i već znanog, vremena, u nemirenju sa njim. Otuda je otac, iako je u »povesti«, prožet apsolutnošću, svetlošću vanvremenosti, simbol nađenog svejedinstva ili stalno prisutnog početka u svakom kraju, i kao takav *negacija razlike između kraja i početka, i negacija vremena kao prostora toga razlikovanja,* izvor večnosti usred vremena, ne-vreme i anti-vreme u vremenu, i ne-svest i anti-svest u svesti, ali neumitno i ne-jezik i anti-jezik u jeziku.

Hodočašće ovom ocu, kao vanvremenom i vanjezičkom svejedinstvu, jeste hodočašće vanjezičnosti: strah od oticanja vremena, koji će čulno da se izrazi kroz ovoga pesnika kao strah od oticanja vode, — onaj što će da propeva u prvoj od njegove *Tri kantate,* u kantati *Na vodama,* — iskazaće se kao zazor od jezika, i odvešće Blagojevića paradoksalnoj retorici čija *verbalna bujnost zasniva se na neprestanom variranju jedne osnovne i veoma skučene forme,* maksimalno svedene zato da bi mogla da posluži ovim varijacijama, tim propevavanjem bića kroz ponavljanje ove iste forme, neprestanim (i blagim) udaljavanjem od nje, i neprestanim vraćanjem, tako da je sva bujnost pokreta, koja sugeriše bogatstvo motiva i vizija u kantati *Na vodama,* zasnovana na muzičkom principu variranja ove jedne iste, i siromašne, forme, u toj meri da bi se moglo učiniti da je to, od petnaest pesama koliko broji ova kantata, samo jedna jedina pesma, čiji jezički (ali i simbolički) fond je lako izmerljiv, gotovo siromašan. Osnovna forma je ovde zasnovana na rečenici uglavljenoj između »šta ću« i »kad«:

Šta ću od sebe kad obnoć lijem,

s tim što se varijacije vrše prevashodno u tumačenju onoga »kad«, kao u tumačenju stanja duha, i duševnosti, kao stanja ovog neprestanog rastakanja, ili ovog pretvaranja svega u agregatno stanje vode i kiše, čije proticanje je proticanje vremena, tako da je *voda ovde vreme* (kao što je u *Vremenu bezazlenih* reka vreme), a pesma nastaje tamo gde ovo »šta ću«, u bezizglednosti, ali sa kojom se svest ne miri, objavljuje paradoksalnost bića kao paradoksalnost njegovog stava prema vremenu, u vremenu: »Šta ću kad s vremenom se družim i bijem«.[58] Ne može se bez vremena, ne može se u vremenu. »Da li je vreme, / i vreme čije? / . . . / Šta ću ako se i vreme, / vreme skrije?«[59] To nije vreme iz pesme *Drevni cvrčak,* u kojoj je preobilje podataka i slika, i retoričnost koja kao da raste iz tog preobilja, ili iz zadatka rečenice da to obilje iznese: to nije čak ni vreme iz pesme *Vremena neće biti više,* iz straha da će ono iščeznuti, već ovo vreme za koje se ne zna *čije* je, jer je ono čisto, nedeljivo i sveopšte proticanje, neka beskrajna kiša u kojoj su i

[58] U pesmi *Jad tornja.*
[59] U istoj pesmi.

čovek i zver i stvar, ali koja je *i unutrašnjost,* sama materija čoveka, zveri, stvari, jedinstvena materija (kao neka pramaterija i ono u čemu se svaka druga materijalnost gubi, rastače, pretvarajući se u nju ili njoj se *vraćajući),* tako da ničega nema izvan ove materije, i tako da se paradoks doživljaja vremena kao rastakanja produbljuje ovde svešću o njemu kao *jedinoj* mogućnosti, i iskazuje strahom da to vreme (ta jedina mogućnost) može negde da se *skrije.* Jedina naša mogućnost je u ovoj nemogućnosti da budemo svoji u svome vremenu, *paradoksalna mogućnost nemogućnosti kroz koju se otvara paradoks vremena u kome jedino možemo biti svoji, ali koje nije naše, i samo tako i jeste vreme, i koje nas gradi tako što je protiv nas,* vreme koje nije »ničije«, jedna sveopštost u svakoj posebnosti, jedno razgrađivanje u svakoj gradnji, ne-biće u svakom izrazu bića, i koje je zbog toga u tome »šta ću«, u izrazu kojim se ništa ne zadržava, kojim se čak nastavlja naše oticanje, usred sveopšteg oticanja (to »unutrašnja kiša« ne prestaje da pada), i kojim se stvara jedinstvo njegovo sa svetom, ali jedinstvo onoga što ne dolazi do sebe, što nema svoje vreme niti zna *čije* je vreme, i koje je jedinstvo senke i vode, jedinstvo koje »stvara« razgrađujući, uvek isti rastačući princip adhezije a ne princip povezivanja, princip kohezioni. Tu ima dozivanja sunca, usred ovog potopa,[60] pa makar da sunce zada ranu, i tako *da skameni,* da okamenjivanjem poveže ono što je ovako nepovezivo:

ranu što se krvlju obdan peni
zadaj opet, zadaj meni,
da se od kamena nikad ne izlečim

(Na kolenima),[61] ali nema Sunca, jer je potop, nekakva nadstvarna

džinovska kap od neba do samoga brega.
To Noje svira, u pomoć zove sva tri krina,

[60] Kao kod Milana Dedinca, kome je on inače, *osnovnim* svojim usmerenjem, upravo suprotan (tamo gde on hoće da oslobodi reč od stvari, Dedinac hoće što čvršće da veže reč za stvar; tamo gde je on »mutan«, Dedinac sanja vrhovnu preciznost jeziku); čak se tu, u dozivanju Sunca, i jezik sasvim uprosti, kao najčešće kod Dedinca, rečenicom koja se vraća idiomu svakodnevnosti: »O gde si, / Sunce, gde si?« *(Na kolenima),* »Šta ću bez Sunca, / šta bez njega?« *(Ni sviralu nemam zlatoustu;* isto, u varijacijama, u pesmi *Taj šum, taj glas),* »lijem i tečem i od Sunca / (Zar ga nema više?)«, *(Ja i zrak).*

[61] *Prva kantata: Na vodama.*

i orgulje su mu narasle kapi iz neba i visina, —
šta ću kad otac Noje nema ni kovčega,
šta ću kad se vijem,
iz noći u noć pustu
lijem

(Ni sviralu nemam zlatoustu).[62] Tu neće biti slike, tu Blagojević ne može da dođe do nje onako kako, u ovom potopu, ne može njegov starozavetni Noje da dođe do kovčega. Tu ima retoričkog naboja, pa i pretnje da ova retorika, zasnovana na muzičkom načelu variranja u okviru centralne forme »šta ću kad«, provali tu formu, i bude potop i za biće a ne samo za sliku, ali ta retoričnost je ovde opravdana: ona je u funkciji *retorike kiše,* ovoga silnog izlivanja, tog bića usred potopa koje sebe i saznaje kao biće što ga odnosi potop, *iznutra,* iz njega samog, kao njegova metafizička kob; a zatim, retorika je tu vezana variranjem ove forme »šta ću kad«, koja se suprotstavlja potpunom neredu njene pomame, neredu kome ona teži.

Jezik ovde uspeva da se odvoji od stvari time što kazuje pre svega svoj pokret, pa su stvari (značenja reči) funkcije ovog pokreta, kao reči što su funkcije rečenice, ali reči kojima se ne dozvoljava da grade jasnost dužu od jedne rečenice (dvostruko kraće od rečenice u doba Blagojevićeve rečitosti neposredno posle *Karnevala anđela),* gradeći carstvo unutrašnjih pejzaža, spontanim pokretom koji je na mahove izvanredan, i maštovitošću koja ne prekoračuje, ni jednom, okvire postavljene zadatkom variranja centralne forme, pa zbog toga ume, *u svojevrsnoj baroknosti,* da dostiže senzaciju bogatstva varijacijama u okviru te određene forme koja je sintaksički krajnje uprošćena. To je barokna *retorika ponavljanja,* koja zahteva sintaksičko siromaštvo, upotrebu nosećeg lajtmotiva, retorika nemirenja s vremenom (kroz doživljaj njegovog prokletstva) i zbog toga nemirenja s rečenicom: to je okretanje protiv vremena, koje je u rečenici, a ne u reči, okretanje rečima, koje se umnožavaju onoliko koliko se umanjuje (pojednostavljuje) sintaksička forma. U drugoj kantati (pod naslovom: *Noćna),* dovoljni su ovom pesniku vreteno, koje simboliše mitsko tkanje sudbinskih sila vremena, i crna ruža (ili crna boja), da bi mogao, stavljajući ih u igru, slobodnim asocijacijama slobodnog stiha, da dođe do pokreta

[62] Isto.

kao do same pesme, ali do pokreta koji kao da se traži s onu stranu proticanja (vode, reke, potopa), u crnilu ponavljanja: *Varijacije o crnom* (sedam katrena sa istim uvodnim i završnim distihom: »Tka noć, tka crna pređu crnu / ne na razboju, no na trnu«) ne kazuju crno samom rečju *crno,* ili rečju *noć,* već ponavljanjem ovih reči.[63] To je retorika ponavljanja, koja zahteva siromaštvo u svakom pogledu (pošto u izobilnosti nema ponavljanja), retorika nemirenja s vremenom (kroz doživljaj njegovoga prokletstva) i zbog toga nemirenja s rečenicom: ovo okretanje protiv rečenice je okretanje protiv vremena, koje je u rečenici, tamo gde je tok od početka ka kraju, gde je *napuštanje početka ili oca. Otac nije u rečenici (rečenica je agonija oca ili rađanje sina), nego izvan rečenice, izvan pokreta.* Otac ne govori. On je ćutanje kome se ide putem od rečenice ka reči. To je put *Rodoslova,* poeme traženja oca i sina, u mitologiji zavičajnog jedinstva. Magija reči ima ovde beskrajnu moć nad Blagojevićem, i ravna je sintaksičkoj krajnjoj svedenosti: sintaksa je ovde svedena samo na dva ili tri modela, koji se javljaju u formi *lajtmotiva* kao svojevrsne provokacije za ove mlazeve reči koje tu u gustim i ritmički izvanredno uprošćenim mlazevima teku. U prvom odeljku, koji se zove *Velike oči,* to će biti »velike oči« nekog integralnog iskustva, svesti i savesti što progledava kroz nas, što svedoči svemu: stvarima i ljudima, — pa je zbog toga izraz *velike oči* kao neka okosnica oko koje se spliću, gusto, vrežasto, reči svih stvari, pejzaža, ljudi, krajeva, — kao što će u drugom delu, koji se zove *Buna,* ovakav provokativni lajtmotiv, na kome se zasniva arhitektura ove provale *jezičke mase,* da bude izraz »I poče . . . od«:

I poče
— od sekire, od bradve, s pijuka,
od daha, od maha, pilećeg cijuka;
od frule, od kule, od ispražnjenog sepeta,
od straha, s vratila, od klepeta;
od krvi koju toče,
od prelje, od želje, od tereta,
od ptice, od sojke, od devojke

[63] *Crno-crna* — 25 puta, *noć* 24 puta; ponavljanje ide i preko reči *tka* (15 puta), *pređa* (6), *trn* (5), dok se ostale reči izgovaraju samo po jedan jedini put. (Osim *razboj* — dva puta.)

. . .
od vile, od noža, od bardaka,
iz manastira, od đaka;
od tojage, od motke, od pritke,
od snova, žudnje, dvojnice strojne, od svirale vitke;
i poče
od početka bez glave, do kraja bez glave,
gde je lug;
od trnja, od ovsa, jagnjila, od strave.

Takav lajtmotiv je i »otud gde« (ili »stade da«, u drugome odeljku takođe), ali uvek je to u znaku težnje da se sintaksa maksimalno uprosti, da se gotovo svede na jednu ovakvu formu, na jednu prostu rečenicu koja je samo neka vrsta uvoda (najčešće sasvim formalnog, i *mehaničkog)* za ovu provalu reči. Ovo uprošćavanje sintakse, gotovo do njenog nepostojanja, jeste u obrnutoj razmeri sa nepreglednim rojenjem reči; kao da između rečenice i ove stihije reči nema pomirenja. Reč, gladna sebe, ovde nezadrživo provaljuje u svest i vodi nezavršivo kolo po njoj, omamljujući je i ne dozvoljavajući joj da u toj omami *progleda,* da dođe k sebi *svojom* rečenicom. *Ova reč neće rečenicu, i nespojiva je s njom, onako kako otac (zavičaj) neće vreme.* Ona se otrže od rečenice, onako kako se otac otrže od svesti. Ako »kazuje« bunu »zemlje Morijé«, »otud gde su Tamnave, gde i Šumarice«, »gde su Junkovci, Plaskovac, gde Trnava«, »iz Božurnja, Žabara i Divostina«, »iz Banje, Lipovca, iz Bašina / s Orašca, iz Masloševa, iz Borča«, »iz Goroviča, Lužnica«, »iz Vlakče, Viševca, iz Čumića«, »iz Stragara, iz Desimirovca, iz Grošnice«, ona je ne kazuje smislom, i rečenicom, već protiv smisla, »zavičajnom« iracionalnošću koja rečenicu napada, koja hoće reč a ne rečenicu, i našu strast za rečnikom a ne strast sintakse, onako kako hoće prvobitnu a ne kritičku svest. Taj gnev, ta buna (»otud gde su se sva sela / u venac splela / Voždu oko čela«), u svojoj iracionalnosti, kida rečenicu, — buna

od vrga, od džakanja, od kvrga,
od žalosti, od daće, od tužice, sa trga;
od grma, s raskršća, iz rova, iz klanca,
s posela, iz noći, s bunjišta, sa gumna, od duge
. . .
od mantije, od zamantije, od budaka, od kuka,

od drljače, s pluga, od medi,
od ralice, guštera, galice, od vuje, od vuka,
od vampira, sa gloga, s metle.

Ona se javlja, kao totalna, izvorima svojim u svemu, u svakoj stvari, tako da govoriti bunu ovde kao da se, u vrhovnoj paradoksalnosti, svodi na imperativ govoriti *stvari,* izgovarati reči njihovog subjekta: te same stvari, — *vrg, džakanj, ralica, galica,* — kao da čuvaju u sebi skriveni subjekt prvog srpskog ustanka, pa su zbog toga to fetišizirane stvari. Očigledan je ovde *fetišizam* reči vukovskog seljačkog sveta s početka prošlog veka, koji pripisuje magijsku moć ovim rečima, tim više što je subjekt ovoga fetišizma udaljeniji od samog seljačkog sveta (pa je otud taj fetišizam i moguć), i što se ovde povratak jednome *vrgu,* ili *džakanju,* oseća, i doživljajno mutno produbljuje, kao povratak *posvećenom* svetu. Otuda se ovde »povest« utapa u ovaj fetišizam i rastače u njemu, a poetski napor upravlja duhu jezikoslovlja, u obnovi nacionalnog romantičarskog kulta reči,[64] koji ide do kulta svakog njenog zvuka, i zavodi putem akustičke asocijacije, ali i aliteracije,[65] i tako duboko pasivizira: nije to »povest«, ni *povesni um* koji se tu obistinjuje, nego slog, nadstavljen i protivstavljen i povesti i umu, ali na mahove i samoj poeziji, slog kojim se priziva jedan duh da ovde zaigra kolo u ovom pesniku, često ga potpuno otuđujući od njegovog prâvog bića anđela bez zavičaja.[66] Poezija je ne jednom ovde zadržana u krugu fetišizi-

[64] U nedvosmislenoj regresiji, kojom iz ovoga pesnika »čiste poezije« kao da vaskrsava na mahove duh jednoga Radovana Košutića.

[65] To će, vremenom, samo da naraste, i da pređe gotovo u pomamu: jednu deceniju kasnije, on se u kratkim pesmama *(Az, buki, vjedi, pruzi besedi — ili ti slovo o atovima s ognjem za vratovima,* pisanim aprila 1971, a objavljenim u listu *Književne novine),* prosto bacao u vrtloge te pomame: »Čas čair čučne, čučne čađ, / čas čađava čar čukundede čuči: / čekaj, čekane! / Čemere čikove častio: / čekaj, čekane! / Čak Čačkom čičke čačkao, / čemerom čair čičkovao, / čovečuljke čikao: / čekao, čekane, čičak čekao. Čak . . .« *(Čukundedin čair);* »Šušni šalom, šimširom, šeširom; / šeširom šetaj, šakom šestari, / šamdudom šumori, šećer-šapatom, / škrgutni šljivarom, / šećer-šapatom ševarom, / Šumadijom, šalom, šeširom — / širom, širom, širom« *(Širom šeširom).*

[66] Neće on tu samo pisati: »I bat, i bat, i šljap, i šljap, / opanaka ko sanaka trap, / i torbe klat za vrat, klac, klac, / i nazuvice i gac, gac, / i kom obojci tom opanci«, nego će da zaigra, u ritmovima duha oca od koga očekuje da ga zanese svojom rečju, i da se tako sjedini sa njime, u ovome »zavičajnom« iracionalizmu, i nad sopstvenom poezijom anđela, šaputanja i noćnih bdenja, kao nad svojim grobom, pa će ovaj negdašnji pesnik »devinog sna o ljubavi« i hrišćanskog

ranih reči, poezija uvračana tim fetišizmom, u jalovom (ali tragičnom) verovanju da reči same sobom poseduju neku nezamenljivu moć:

Guravi, gušeni, zgureni, škrbavi,
skraćeni, smlaćeni, odvraćeni, premlaćeni, grbavi;
srušeni, tučeni, pretučeni, obezglavljeni,
ošamućeni, posramljeni, pogrbavljeni, ogaravljeni;
i zadavljeni, pridavljeni, prigušeni, sa zemljom sravnjeni,
tlačeni, potlačeni, rušeni, ugušeni, pogruženi,
ogrbavljeni, zgaženi, pregaženi, oguravljeni, prezaduženi,
i ujarmljeni i podjarmljeni, obogaljeni, iskuženi, stuženi;
sjađeni, zgađeni, ojađeni, okrvavljeni,
opakošćeni, ožalošćeni, nasamareni, zakrvavljeni . . . ,

gotovo u beskonačnost ovoga jezika koji se oslobodio volje pesnika, kome se on predaje kao vrhovnoj volji čija tamna i nedokučiva stihija ovde sve ruši pred sobom: i misao i sliku, ali rušeći i samu sebe, u anarhiji savršene slobode koja je tu slepa patetična retorika ili *zatrpavanje bića ovim jezikom fetišizirane reči.* Za razliku od filološke strasti izvornoga (vukovsko-seljačkog) romantizma, koji je demonstracijom reči demonstrirao samoga sebe, sopstveno biće, u ovom pokušaju *restauracije* romantizma to je *demonstracija reči kao ovo udaljavanje od sopstvenog bića:* to je sloboda reči koje bi da se otmu od rečenice, onako kako su se stvari ovoga sveta oca otele od rada (od egzistencije) sina, iscrpene, obespredmećene stvari koje se tim obespredmećenjem odvajaju i od sebe samih, postajući nosioci i simboli van-vremenog (van-istorijskog), kao apsolutnog, ili kao samoga »početka« uronjenog u mrak. To je kult reči (i rečnika) u krizi egzistencije kao u krizi rečenice, ili rada: i u Blagojevićevom iskustvu, *fetišizam rečnika počinje tamo gde prestaje rad,* kao da je tu bila potrebna cezura u egzistenciji

blagoveštenja, *da zavíče* ovde: »Hvataj za guše! / udri mu kundak, udri sačmu, udri mu račvu!! / baci ga u kacu, baci u bačvu! / otmi mu Šabac, otmi Mačvu! / udri mu u rod, udri u plod, udri u pleme! / udri u krv, udri po tinti! udri u seme«. Teško da ima primera većeg ogrešenja pesnika o svoj sopstveni duh i svoju sopstvenu misao, ali jedva da ima izrazitijeg primera izvitoperenja i otuđenja u koje ovaj zavičajni iracionalizam, u podavanju ocu, može da odvede, tako da tu otkazuje čak i minimalna kritička svest (a ne samo rutina estetizma), gotova da zataji i pred ovom brutalnošću: »udri u krv! udri po tinti! udri u seme!«

(egzistencijalna kriza, koja je, uostalom, u osnovi svake restauracije), da bi se reč nametnula svesti kao samodovoljnost, kao vrednost po sebi (jer nije vrednost za nas: vrednost u radu). Stihijna snaga, što se tu može da nasluti, u ovome nezadrživom samopokazivanju reči, u tome njihovom demonstrativnom samoisticanju, jeste snaga ovoga fetišiziranog, apsolutizovanog jezika oca u svesti sina, jezika koji mrvi, kao teški, svirepi kamen neke poludele vodenice gladne pesničkoga mesa umesto žita, ovoga pesnika tanane slutnje koji je prošaptao, od jedne do druge svoje pometnje, neke od najtiših i najtajanstvenijih stihova novijeg vremena.

Milutin Bojić

U albansku katastrofu, 1916, na putu ka Jonskom moru,[1] ka Krfu, i ostrvu Vidu, ka Solunu i Francuskoj, srpski pesnik ušao je kao Milutin Bojić, a iz nje izišao kao Rastko Petrović. Bojić je pesnik bez povratka: oni koji su ga videli kako 1915. odlazi, u blato i maglu, sa čitavim jednim svetom koji je istorija proterala iz kuće ka iskušavanju samoga ne-bića, videli su ga kako *definitivno* odlazi: kada su, 1922, sa vojničkog groblja Zejtinlik, kraj Soluna, na kome je pokopan Sedamnaeste, preneli njegove posmrtne ostatke u Beograd, i kad su štampali njegove dotad neobjavljene sonete kao zasebnu knjigu,[2] pojavilo se *Otkrovenje* Rastka Petrovića, a M. Crnjanski je već bio štampao osnovno svoje delo: i *Liriku Itake,* i *Stražilovo* (napisano 1921). To je bio povratak bez povratka, jedan nesporazum, iz najdubljeg pijeteta, i ne malo tragičan: ne samo zato što ova, poslednja knjiga Bojićevih pesama, ne potvrđuje ni onoga pesnika koji se kroz Bojića uspevao da nasluti u prvoj njegovoj knjizi, *Pesme* (1914), i u drugoj njegovoj knjizi *Pesme bola i ponosa* (štampanoj u Solunu, 1917),[3] nego zato što je Bojić označio kraj prvog perioda

[1] Ne onom Dučićevom, u kome se rodilo sunce, nego onome u koje su bacani leševi srpskih seljaka.

[2] *Soneti,* pripremio za štampu Radivoje Bojić, Beograd, 1922.

[3] U velikom požaru, u Solunu, avgusta 1917, izgoreo je znatan broj primeraka ove zbirke. U njegovim pismima ima pomena o ovom spaljivanju knjige *Pesme bola i ponosa,* ali ne znamo najprisniji doživljaj stihije vatre ovog

nove građanske kulture od početka veka do 1914. Uistinu, kao da se osnovni duh poezije što mu je neposredno prethodila, — duh, a ne samo obrazac stiha, — ulio u njega, sa svim svojim mogućnostima i ograničenjima, ali i sa svojim potajnim, prigušivanim pobunama, koje će u Bojiću bukvalno da eksplodiraju, da izbiju iz podzemlja bića i teksta na njegovu površinu. Ako se on, upoređen s pesnicima što mu neposredno prethode (sa »parnasovcima« i pesnicima idejnog simbolizma), ukazuje kao pesnik velikoga *joie de vivre,*[4] kao nekakav *»divljak«* koji, — usred gomile pesnika-pesimista, pseudo-aristokrata i dekadenata, — udara u nekakve »daire« i igra sa telima obnaženih žena, kao u starozavetnom snu o bahanalijama što nikada neće proći, ta njegova igra, — kojom se Eros ne samo pokušava da objavi bez zazora, i kao u erupciji godinama potiskivane moći, nego kojom se on vraća Seksu, svojoj prvobitnosti, — dozivana je iz najdubljega bića srpske poezije pre Bojića. M. Bojić je pesnik koji se otvorio ovoj erupciji, koji se svojom mladošću odazvao ovim dozivima. Ima, zato, u njegovoj pojavi nečega *neumitnog.* Bojić je krajnja tačka kulture represivne svesti, provala Erosa, sputavanog dotle u norme versifikacije kao u svojevrsnu duševnu tehniku, provala »animalnosti« koja je tražila i nalazila kulturu pre svega svojim obuzdavanjem, najdoslednije možda u stilu Rakićeve gordo-recitujuće samodiscipline. Nesumnjivo, Bojić je gledao erotski film kakav niko pre njega nije se usuđivao da gleda, ali čiji omamljujući sjaj, pun krvi i prosipanja semena, kao da je goreo na dnu samodisciplinovanog bića, objektiviranog u »savršenu« parnasovsku formu. Gledajući kako je car David, psalmopevac, tri puta (ravno) *pljunuo* u *Psalme,* i svedočeći, potom, kako »dok je vrela tela, pijana i vruća, / Car rezao nožem, da slast loče punu, / — / Iz krvavih uda i razdrtih pluća«,[5] on je jedna mladost, ali ne manje i jedna *starost:* ona »mladih staraca najnovijeg doba«,[6] mladost sputane žudnje, užasnuta od starenja,

pesnika koji je u ovo doba pokušavao da se suprotstavi, stihom i mitologijom, razaranju što je besnelo oko njega, a koji je, samo pet godina ranije, u jednoj od najkarakterističnijih pesama svog nihilizma Moći, u pesmi *Herostrati* (1912), očajavao: »Ni rušiti ništa mi nemamo više«.

[4] To: *»joie de vivre«,* bez ikakvog komentara, kao nešto po sebi više nego rečito, kao apsolutnu svoju formulu, ispisao je on u zaglavlje pesme *Avet* (datirane *1910/1911).*

[5] *Zaljubljeni David, 1911.*

[6] »Mi, mladi starci najnovijeg doba«, Milan Rakić; *Starost, I (Nove pesme,* Beograd, 1912); isto u varijanti Pandurovićevoj: »pa ma i mlada a uvela lica, /

mrtav Eros Pandurovićeve Mrtve drage, ali koji se ne miri sa svojom smrću.[7] Ako se tu sanja krvavi Eros, onaj što je mogućan samo ako prosipa Krv, sanja se iz ogromne gladi, one koja nije samo glad jednoga čoveka nego i celoga jednog sveta. On je veliko dozivanje Krvi: sanjao je hartiju stihovima da okrvavi, dok se predavao svojim erotičkim maštarijama. Razaranje koje on hoće (kao nikad niko pre njega), jeste dozivanje Krvi, razaranje Tela prodorom ka Krvi. Bojićevo »hoću«, objavljivano nebrojeno puta, jeste »hoću« apsolutne Moći života koja je, za njega, moć Krvi, ili krvava apsolutna Moć. Za njega nema života izvan Moći: apsolutno hoću je hoću apsolutnog života, čija moć je ova krvava Moć, i upoznaje se samo kroz Krv. Hteti život znači hteti Moć, ili hteti Krv. Gde ima Krvi tu ima Života. Taj Život kao da je ostao mogućan samo tamo gde se prosipa Krv: to ga je magijski privlačilo *Starom zavetu,* gde je bog krvava, svirepa Moć, ali to ga je privlačilo i Vizantiji i vizantijskom srpskom srednjovekovlju, u kome je on video veliku manifestaciju zla,[8] ali zato jer je video veliko pozorje Moći i Nemoći. Uroš njegov, u tragediji *Uroševa ženidba,* — tragediji koju on neće slučajno nazvati »komedijom«,[9] — jeste otelotvorenje Nemoći, — prazno-

Mi, po milosti božjoj, deca ovog stoleća« *(Mi, po milosti božjoj, deca ovog stoleća; Posmrtne počasti,* Mostar, 1908).

[7] To je čak, kroz motiv preteće starosti, — taj opsesivni motiv Rakića i Pandurovića, — Bojić i polemički naznačio u navedenoj pesmi *Avet:* »A kad niko više ne bude me hteo, / Kada budem samo ironija sreće, / Ružan kao akrep, kao ovca beo, / Ni tad neće moje pognuti se pleće. / — / Tada ću slušati u svesti da zvoni / Ovaj isti kikot razbludnih Saloma / I, mesto da moje oko suzu roni, / Smejaću se miru smrznutih atoma«: ako hoće prosipanje Krvi, hoće ga dakle onako kako neće »mir smrznutih atoma«, onaj isti mir koji je očajnički-gordo recitovao kroz Rakića i koji je Pandurovića upućivao poeziji banalnosti.

[8] U obe svoje završene drame *Kraljeva jesen* (1912) i *Uroševa ženidba* (koja je započeta pre Četrnaeste, završena u izgnanstvu, 1916, a štampana u *Srpskom književnom glasniku* tek 1921 (v. u knjizi *Pesme i drame,* izbor i predgovor Vladimir Ćorović, izd. *Srpska književna zadruga,* kolo XXX, br. 197, Beograd, 1927), i u nizu svojih nedovršenih istorijskih drama, koje su ostale bez konačne redakcije ili samo u odlomcima.

[9] Sva komičnost je od Uroševe nemoći: nemoć je komična. Jedini akcenti komičnog (pa i oni sasvim slabi i deformisani karikaturalno-satiričnim potezima, bez dublje mašte), za ovoga vernika kulta Moći potiču iz njegovih susreta sa nemoći. Ali to nikada nije poezija humora: duh Moći nije duh humora. To je duh snage u ekspanziji koja se ne smeje. Ni Niče, čijeg *Zaratustru* je Bojić čitao i koga je pokušao da podržava u ovom kultu Moći i preziru prema idealima demokratije, — a od koga se udaljavao upravo svojim panseksualizmom, kao »filosofijom« seksualne, a ne duhovne Moći, — ni sâm Niče nikada se ne smeje;

ga sanjarstva; otac njegov, Dušan, jeste otelotvorenje Moći, onaj koji će reći, kroz Bojića: »Jer jedan je moral: vladaj i pokori!«, i to zato što je sposoban da se oglasi Bojićevim doživljajem Moći: »I ko dužd, pun sjaja, / Pod stegom, dok vetar iz pustinje reže, / Venčaću se s morem što svetove spaja«. Taj car što čuje vetar *nad pustinjom,* on koji hoće da *se venča sa morem,* to je Bojić, uistinu, Bojić kroz koga će »hoću«, žudnja za apsolutnom Moći, da doziva pustinju (njen pesak), pod paklenim suncem Krvi *Staroga zaveta,* Bojić titanizma koji kao da hoće da se venča sa svim morima, da obuhvati svet, da se poistoveti sa njim. Bojić, ili ovaj Car, koji zna kako »zagonetke uvek vide samo slabi«, Bojić koji neće zagonetku jer hoće Moć, po prirodi anti-filosofsku, anti-intelektualnu Moć, onu što u svakoj većoj manifestaciji intelekta vidi znak slabosti: snaga je u Telu, u htenju koje neće svevlast Uma; snaga je »divljina«, varvarizam, nemisleća Krv. Načelo Moći je načelo osvajanja (ili *sposobnosti da se uzme),* i zbog toga načelo sadašnjosti, načelo »danas«, tog jedinog »vremena« na koje pristaje apsolutna Moć ili apsolutno »hoću«, — ono koje ne pristaje na vreme onako kako ne pristaje na neuzimanje.

Kroz Bojića se objavio ideal Moći kao ideal ispunjenja, ili ostvarenosti, koji je ispunjenje »danas«, apsolutne sadašnjosti, čista vanvremenost u vremenu. Vreme, kako ga on doživljava, jeste neispunjenje ili odlaganje ispunjenja. *Volja,* koja je pokušala da dođe do svog jezika kroz Bojića, kao Moć, ili kao apsolutni Eros (onaj što se u ovoj gladi za Moći vraća Seksu), jesu vanvremena volja i vanvremeni Eros. Uzeti, osvojiti, ispuniti, to je odbaciti vreme. Nema vremena gde je ovo »hoću«, jer nema »sutra« nego samo »danas«. Bojić je raspaljeni Eros, koji hoće Krv ili »danas«. Htenje Krvi je htenje ovoga »danas«, ili nehtenje vremena. Kada Bojić doziva Krv iz Tela, maštajući nad Davidovim psalmima, on mašta da u toj Krvi koja bi se prosula, nađe, dodirne, apsolutno Telo, ali ono koje je apsolutno »sada«, koje je »vanvremenost«, u toj Krvi on sanja da potopi svako »sutra«. U Krvi apsolutnog Tela apsolutnog »hoću« (apsolutne Moći koja je, u svojoj iracionalnosti, biološka volja) nema vremena. Tu je kraj vremena: *more u kome se vreme davi.* Bogatstvo je u onome koji

ni *njegov* Vagner, takođe: to su *trube i fanfare* Moći koje će i kod Bojića da nadjačaju svaki smeh, čak i sam pokušaj smeha; to je patetični *kreščendo* koji, i kad ide u Grčku, traži tragediju a ne komediju.

je u »danas«; nema bogatstva (nema Moći) u vremenu. Vreme je rastakanje Moći, jer je rastakanje ovoga danas u onome sutra što neprestano odmiče. Vreme je transcendencija i sublimacija Erosa. Anti-vreme je »sada« apsolutne Žudnje, ne više čak ni Eros nego Seks: ta esencijalna vanvremena Moć, to jedino apsolutno »danas«. Eno ga Bojićev knjigoljubac Danilo, u *Kraljevoj jeseni,* makijavelistički intrigant, oličenje državne moći kojoj je Bojić mogao da se divi, ali kojoj je ipak suprotstavljao moć apsolutnog Erosa; taj Danilo, istorijski neveran, veran je Bojićevom kultu apsolutnog »danas«:[10] nije teško u njegovim rečima:

Mi čekamo Sutra namrštena čela,
A prosjak, sav vedar, siše celo Danas.

. . .

Za trpezom punom, mi smo večno gladni,

prepoznati samoga Bojića, koji je »davao za kap meda več-

[10] Vladimir Ćorović je teško zamerio Bojiću na istorijskoj nevernosti njegovih likova, u *Kraljevoj jeseni:* ne samo u vezi s odnosom kralja Milutina i arhiepiskopa Danila, nego i što se tiče njih samih (»Milutin iz drame upravo je obratan od onog brutalnog, svojevoljnog cinika, kakva ga poznaje istorija; od čoveka, koji je sve podvrgao svojoj volji, i koji nije vodio obzira ni o najrođenijima«), pa je zbog toga »nesumnjivo, da se u drami, koja tako izvrgne glavnu istorijsku ličnost svog prikaza, i sve drugo mora, neminovno, da poremeti« (v. Ćorovićev predgovor *Milutin Bojić,* u Bojićevoj knjizi *Pesme i drame).* Ćorović je, govoreći o dokazima nepoznavanja istorije i kod samoga Bojića, — uprkos tome što je Bojić istoriju znao više od svojih prethodnika u istorijskoj drami, i što je režiju, u *Kraljevoj jeseni,* upućivao na literaturu Florinskog, Brokara, Jiričeka, Gelzera i Šarla Dila, — s posebnim naglaskom istakao kako se zna »da je naša pozorišna uprava dala veliki novac, da *Nahoda* iznese u srednjovekovnim odećama i sa srednjovekovnim scenarijom, da bi što više pojačala iluziju stvarnosti. A ipak, na zaprepašćenje svih koji znaju stvari, ona je pustila da sve vojvode izađu na pozornicu u crvenim čizmama, iako je ta obuća pripadala samo caru ili vladaru i bila jedan od znakova njegova dostojanstva«. Ova »afera« sa crvenim čizmama očigledno se duboko dojmila Bojića: u *Uroševoj ženidbi,* on će se truditi da pokaže kako zna ko sme crvene čizme da nosi; jedan plemić (sasvim sporedna uloga u komadu) kazaće: »Zar skorojevići da nam temelj grade? / On crvene čizme . . . On mene da vređa!«, a kada ovome odgovori dvorodržica: »Grozna biće kazna: čupaće nam brade«, on će odgovoriti: »Čik nek svoje slavne pretke k'o ja ređa . . . / On crvene čizme da ponese!« Ali, ma koliko da se starao da bude istorijski veran, na tu vernost je mogao pristati *samo na nivou »crvenih čizama«:* nije postojala kazna »čupanja brade« kojom bi njegova vernost apsolutnom »danas« boga Erosa mogla da se zajazi i da se potčini zahtevima ove, istorijske, vernosti.

nost«,[11] onoga koji, »dajući budućnost za najkraće sada«,[12] tražio je Salomu, starozavetnu, da bi kroz nju progovorio: »Sadašnjost mi dajte, sve bešnje, sve jače / Da sobom sagorim. Dalje, prošli dani!«[13] Osnovna antiteza, u *Kraljevoj jeseni,* jeste antiteza ljubav — država; ljubav je apsolutna čulnost, koja je izvan vremena, koja je anti-vremena: ona je sada, a ne budućnost, još manje večnost. Kao to sada (anti-budućnost, ali i anti-vreme), ona je dozivanje smrti vremena i svesti. U tome smislu, ona je suštinski razaračka: ne samo što razara norme postojećeg trenutka, i što predstavlja »greh« jer je anti-normativna, nego i što, ovako, razara samo vreme, što predstavlja pokušaj izlaska iz vremena; i to *skokom,* povratkom iz vremena u bezvremenost, iz straha od smrti, koji se nalazi samo u svesti o vremenu, i u kretanju prema budućnosti, koja je, esencijalno, i budućnost smrti (koja pripada smrti, a ne nama), — skokom iz racionalnosti u iracionalnost. Ona je bezrazložna i protivrazložna. Utoliko je ona »antidržavna«: država ne samo što je, za Bojića, organizacija koja zahteva podređivanje svake individualnosti, »taj kolos moćni i krvavi« (kako će u trenutku svoje krize reći Bojićev Danilo), onaj što »u plaštu crvenom od krvoprolića / Naše sitne želje zatire i davi«, već je ona, dok lomi želju, ovu bojićevsku apsolutnu žudnju, ovaj čisti Eros oslobođen od svake prepreke, od svake zabrane, sila koja se protivi ovome vanvremenom i protiv-vremenom danas, sila koja jeste isključivo u vremenu, moć koja nikad nije konačno ostvarena i koja se zato neprestano ostvaruje u istoriji, moć koja se neprestano projektuje iz sadašnjosti u budućnost, tako da istorija, sve i ako (po viziji, Danilovoj, iz *Kraljeve jeseni),* može da bude delo taštine, željne Moći, jeste to upravo jer ta apsolutna Moć u njoj nije ostvarljiva. Ako država, kao institucija vrhovne Moći, kao njen instrument ali i otelotvorenje, i u Bojićevom doživljaju jeste *nemirenje Moći sa Vremenom,* inkarnacija žudnje za apsolutnom Moći, ona je to uvek *u vremenu;* ona ne može da izvede iz vremena: Danilov pogled, kojim kao da gleda sama ta država, uperena je neumitno u budućnost. To je briga za Moć, *poslovi* u službi Moći, ili u službi državi, jedan *nezavršivi napor* koji ne prestaje onako kako ni jednoga jedinog trenutka nije konačno utvrđena Moć; to je neprestana služba Moći, a ne sama

[11] *Psalm saznanja,* iz 1913.
[12] U pesmi *Avet.*
[13] U pesmi *Saloma,* iz 1911.

Moć. Izazov, koji Simonida, u *Kraljevoj jeseni,* upućuje Danilu, jeste izazov koji ljubav upućuje državi, ili izazov koji apsolutno »danas« *(sada),* protiv-vremeno i van-vremeno, upućuje samome vremenu i istoriji kao istoriji Moći i Nemoći. Susret Danila i Simonide (što je vrhunska dramska tačka *Kraljeve jeseni)* jeste susret imperativa *sada* i imperativa budućnosti, ka kojoj *otiče* vreme (stvarajući se tako); u suštini, to je susret najbitnijeg, esencijalnog Bojića, pesnika nesputanog erotizma, i države, kao sputavajuće sile. Taj susret razvija se na ravni savršeno oslobođenoj od svakog morala; makijavelizam je otvoren Simonidi isto koliko i Danilu: da bi došla do svoga zadovoljenja, Ljubav pribegava i prostituisanju kao svome sredstvu, onako kako Moć, koja sebe traži kroz Danila, zahteva nemoć njegove sopstvene sreće. Bojić je bio nesposoban da ovaj mehanizam sledi, u njegovome radu, potpunije i pesnički delotvornije: sve je to ovde naznačeno u opštim crtama, i uglavnom površinski; ali dovoljno, ipak, da bi se osetilo u kojoj meri ni Simonida ni Danilo nisu subjekti, nego *objekti strasti,* za koje se ne može reći da je njihova samim tim što je strast: ono što njih poseduje, a ne ono što oni poseduju. Simonida nije ona koja žudi, već ona kroz koju Eros sebe doziva, kao što ni Danilo nije onaj koji vlada, već kroz koga Vlast sebe traži. Eros, koga je sanjao Bojić, jeste obezličenje. To je ovaj Eros pomamom vraćen seksu, čisto odbijanje ma kakve sublimacije i transcendencije, odbijanjem samog vremena; to je Seks koji razara lice i koji poziva na njegovo razaranje ili, kroz svaki subjekt kao kroz svoj objekt, nalaže ovo razaranje. Ne, dakle, što ne postoje Simonida, Danilo, Bojić, tako da ni Simonida ni Danilo nemaju lica, nego oni lica *ne smeju ni da imaju.* Jedna savremena režija, naoružana psihološkim znanjem koje je Bojiću nedostajalo, ali koje je sebe dozivalo kroz njegov instinkt za ovu obezličavajuću Moć, u *Kraljevoj jeseni* mogla bi da otkrije ovu bezličnost apsolutnom strašću obezličenih lica, pretvorenih u simbole. Ono što nedostaje Bojiću, to nije literarna snaga za individuaciju, niti samo njegovo pesničko Ja koje svuda kao da nalazi isključivo svoju repliku, nego je to *egzistencijalna snaga za individuaciju:* pesnik koji je, još na samim svojim počecima ustajao protiv »fiktiviteta« u srpskome pozorištu,[14] on je i za samoga sebe samo jedan »fiktivitet«, jedan simbol žudnje,

[14] U članku *Naša drama,* objavljenom u bečkoj *Zori,* 1911 (br. 3, 4, 5, 6, 7) on je zamerao dotadašnjim pesnicima istorijske drame što njihovi junaci nisu bili

erotske gladi koja se produžava kroz njega u svojoj apsolutnosti, kao bezlično-obezličavajuća. To je čista ili apsolutna žudnja koja je, u svojoj apsolutnosti, s onu stranu svake individuacije, i koja upravo onemogućava individuaciju.

Ono što Bojića omamljuje, u časovima kad se predaje Erosu, kad pokušava da bude njegov pesnik, jeste upravo ovo onemogućavanje individuacije: *drugi* je, za njega, kao u činu apsolutne seksualne gladi, onaj s kojim se želi sjedinjenje (kao gubljenje svake individualnosti). Čin ovog apsolutnog erotizma, tog *panseksualizma* na delu, oseća se kao »greh«, — ali nikako samo u odnosu na postojeći sistem zabrana, na državu, nego — istovremeno, — i kao greh prema zakonu individuacije: i svoje sopstvene, i one drugoga. To je *»greh« htenja povratka pred-individualnoj animalnosti,* povratka razaranjem i poslednje razlike Ja — Drugi, stvaranjem izgubljenog jedinstva, u njegovoj vansvesnoj, vanvremenoj, pre-vremenskoj animalnosti. Ovde se životinjstvo hoće onako kako se neće Ja. Večnost, koja će tu potražiti sebe, kroz Bojića, jeste večnost ovoga pre-individualnoga (»animalnog«) sveta, ovoga životinjstva uronjenog u večnost: to je večnost nadsvesnog, nadindividualnog, večnost koju stvara »poljubac«, ona koja će se naslutiti, kroz Bojića, njegovim stihom: »Duša hoće večnost poljupcem da reče«,[15] ona što hoće povratak u »ništa«: »Da u večno ništa poljupcem se vratim«.[16] To večno ništa, kao jedino kraljevstvo apsolutnog erotizma, jeste Bojićevo veliko iskušenje, njegov crni ideal: animalizam je u službi ostvarivanja ovoga ideala: *jedino kao životinje možemo ući u večnost.* Dozivanje animalne ljubavi jeste ovde dozivanje »večnog ništa«. Ono što ovde pokušava da se iskaže kao Mladost (i što je kritika, najčešće, i nazivala Mladošću) jeste *panseksualistički nihilizam,* htenje ovoga »greha« kao erotičkog željenja ništavila; to je greh voljenja ništavila, *greh paroksizma,* kada se, — sasvim paradoksalno, ali po višoj neumitnosti, — htenje života, glad za njim, iskazuje htenjem smrti, onim na koje upućuje, i osuđuje, ovaj san o apsolutno slobodnom Erosu, ili san o oslobođenju od sopstvenoga Ja,

»ljudi karaktera no se gledalo (na njihovo doba) kao na neko doba fiktiviteta, iluzija, lutaka, jednobojnih slika bez očiju, bez srca, bez mozga. Stvarani su tipovi basana, alegorija« (navedeno po knjizi dr Vladete Vukovića, *Književno delo Milutina Bojića,* Priština, 1969).

[15] *Grifos,* 1911—1912.

[16] *Saloma*

razaranjem tog Ja, i svesti o njemu, putem ka vanličnoj animalnosti. Čovek upućen vrhunskoj erotskoj igri upućen je ovom samorazaračkom razaranju. On je upućen raspadanju onoga što jeste. Sudbina mu je Davidova (kako se pričinila Bojiću, opčinjenom Davidom psalmopevcem), onoga što »raspada se gnojan — to grehe ispašta«,[17] ili sudbina Salomina. Ali to je greh koji se hoće, upravo kao greh, kao ono što je zabranjeno; to je *raspadanje* tela, i lica, kroz koje se iskazuje Moć Erosa kao Seksa, ta razaračko-samorazaračka snaga obuzeta sama sobom, susret poljupca i »večnoga ništa«, otkrivanje toga »ništa« (kao ništa svesti, i ništa vremena, *ništa jastva)* u telu, *telo kao ništa,* apsolutni život kao apsolutno ništavilo, *vatra* kojom se Život iskazuje, u svojoj apsolutnosti, samospaljivanjem, ljubav za »greh« kao za ovo samospaljivanje, ili kao ljubav za razaranje, *rađanje u umiranju,* susret bića i ne-bića, ali na ravni večno-prvobitnoj: na ravni nezavršivog susreta postojanja i nepostojanja, kadà želja Erosa jeste želja Krvi, želja one »razgnevljene sete« koja će propevati kroz *Zaljubljenog Davida,* onoga što će da promuca, Bojićevim glasom, uhvaćen u lance svoje pohote: »Slapi tvoje krvi da mi rane rose«, ili neposredno, iz njegovoga Ja na putu ovoga razaranja i samo-razaranja:

Da otvorim žile hteo bih u trenu
I ti na njih usne da postaviš žudno
I krv dok mi sišeš, dok ti žudnje venu
I, dok mrem, da topliš moje telo studno

I tad otrovana, dahom moga leša,
Da me grizeš, dok ti trnu udi goli,
Da kričiš dok ti se žuč krvlju komeša
I da svesno pojmiš onaj ponos holi,

Kad se divlje, ludo samo krvlju voli

(Vetrom šibani, iz 1912). Simonida Bojića, sanjajući o Stefanovim očima, kazaće to isto: »U njima se blista sjaj greha i vere,/ Pravo u smrt vuku te zenice modre / . . . / O, daj mi da tonem u te vruće oči«. Ako je ovaj pesnik bio sposoban da kaže za oči da su »vruće«, to je zato što su one za njega plamen kroz koji se propada u ništavilo. Ali zbog toga najviše blaženstvo zahteva

[17] *Davidova pesma,* 1910.

propast: zato »Greh je Otac Sreće, Bol sin veličine«,[18] zato, kod Bojića, u istom potezu iste pesme, »Strast je zakliktala na lešini Vere«: strast je, *sreća je* u ogrešenju o veru, u padu njenom. Zbog toga on voli »Vizant«, i zbog toga ne može da se odvoji od *Starog zaveta:* taj Vizant je za njega čak isto što i *Stari zavet* na zalasku: neka velika noć sladostrašća, neprolazne bahanalije: »Noć vizantijska, sladostrasna, *ista* / K'o ona kad se rodi Gospod Novi«.[19] Propast Vavilona je ono što privlači Bojića *Starom zavetu:* pred Vavilonskom kulom, on nije starozavetni prorok što proklinje vičući na »porod aspidin«, nego onaj koji je u Vavilonskoj kuli, čak *možda i sama ta Vavilonska kula:* »propast iznad vrta bludnog Babilona«[20] jeste rađanje apsolutnog Erosa. On hoće tu propast onako kako hoće ovaj Eros. Za njega je, kao i za Pandurovića (koji je, inače, u svemu njegova čista antiteza), sve nagonsko jemstvo pada; ovaj obogovitelj čulno-nagonskog života, kakvog pre njega nije bilo u stihu srpske kulture, u stvari se ne razlikuje od Pandurovića, zgroženog i od same reči *nagon,* u tome uverenju da su strasti »niske«, i da je predavanje njima predavanje propasti. Ali, dok je Pandurović (ponavljajući u raznim ne mnogo maštovitim i još manje ubedljivim varijacijama: »I niske strasti stalno me vuku dole«,[21] i objavljujući: »Preš'o sam sviju osećanja skale / *Do zločinačkih nagona i strasti«),*[22] u tome video jemstvo likujuće svečovečanske bede, nekakve neiscrpne izvore zločinstva, nalazeći tu pretekst za svoj pesimizam, Bojić je *hteo* tu strast, sasvim pandurovićevski zločinačku, i koja vuče *dole,* onako kako je hteo propast i pad kao jemstvo najviše afirmacije života, izazivački oglašavajući svoju ljubav koja je »do niskosti naga«.[23] I u njegovom doživljaju *nagost je niskost;* ali on hoće tu nagost, i zato hoće niskost. Obnažiti se, to znači pasti. Padanje je jedina »tehnika« oslobođavanja. Samo onaj koji je sposoban da padne može biti slobodan. Najviša sloboda, najviše ispunjenje života zbog toga je u najvećoj propasti, sve do životinjstva kao apsolutnog života. On će objaviti kako »velik je dan bio kad smo dušom pali«,[24] ali ne

[18] *Zaljubljeni David*
[19] *Poslednji imperator,* iz 1913 (u ciklusu *Priče).*
[20] U pesmi *Deus deorum,* iz 1912.
[21] *Karikature; Posmrtne počasti.*
[22] *Na grobu velike strasti,* iz 1908.
[23] *Poljubac*
[24] *Hod,* iz 1912.

samo zato što je, u taj dan, »pala vera što nam drugi daše«, — pošto je naš pad u stvari pad te vere drugih, tako da je naše oslobođenje od drugih, od *jednakosti* s njima od koje se Bojić *ničeanski* užasavao (već na samome svom početku: »Kako je užasno s drugim jednak biti«),[25] mogućno samo u našem padu, — nego u prvom redu zato što je ovaj *dan našeg pada u stvari dan našeg posvećivanja u apsolutni život krvavog Erosa životinjstva.*

Erotizam Bojićev jeste poziv na propadanje. Nesita želja je ona koja sama sebe kobi,[26] ali on hoće kob onako kako hoće nju. Živeti je *kobno* živeti; to je još uvek onaj *kraj* što, kao opsesivni motiv, drži u vlasti pesnike parnasizma racionalističke kulture prve decenije, ali to je kraj kao početak, ili ovaj Eros koji oslobađa Krv života u času kad otkriva »večno ništa«. Ovoj opsesivnoj ideji kraja, koju je pevala lirika prve decenije kroz većinu pesniku, Bojić nije suprotstavio nikakvu drugu ideju, kao što zdravo-razumskoj svesti nije suprotstavio nikakvu drugu svest — a najmanje svest o mogućnosti preobražaja, — nego je toj svesti (i svakoj svesti, uopšte) suprotstavio *nesvesnost* svog erotizma. Mitologija pada ne počinje sa Bojićem, nego nalazi u njemu svoj krajnji izraz; u njegovom duhu ona se javlja kao mitologija apsolutnog života, preobražavanjem motiva pada od motiva kraja života u motiv njegovoga krvavog slavlja. To nikad nije, ni u duhu ni u tekstu Bojićevom, ideja da se život ipak nastavlja, uprkos tome što je sve neumitno osuđeno na pad (a zatim na truljenje), nego je to *osećanje da života jedino i može biti u padanju i propasti,* onako kako ga jedino ima u krvoliptanju krvavog Erosa, u prosipanju Krvi. »Večno ništa« i Krv tvore nerazorivo jedinstvo: to »večno ništa«, koje se otkriva u Krvi, jeste ništavilo koje se otkriva u biću, ali to je i Krv koja se otkriva u »večnom ništa«: krvavi Eros Bojićev je onaj što posvećuje u najviše ključanje života isključivo u onome času kad taj život propada. Esencijalan život je *agonijski* život. Slava života jedino je agonijska slava. Ako je Bojić na samom kraju poezije koja je pevala pad i propadanje kao jedinu mogućnu istinu, u njegovom duhu su *pad i propast jedina forma samonalaženja ovoga života u propadanju.* Izvan pada nema Bojića. On sebe ne može drugačije da potraži nego linijom propadanja. On je pesnik koji će objaviti da je »razdragan što život oko mene

[25] U pesmi *Vrane, Venac,* 1910, I, 4.
[26] »Nesita želja sama sebe kobi« *(Samoća,* 1914).

trune«;[27] istina, u neposrednoj njegovoj blizini, sistematski pesimist Pandurović, pokušavajući da vidi sopstveni pogreb, uritmovao je u svoje *Miserere* i reč: »Stoga sam ves'o«, ali to *»ves'o«* Pandurovićevo i ova »razdraganost« Bojićeva dve su savršeno različite stvari: ironija nekoga ko se veseli svom definitivnom kraju, i oduševljenje nekoga ko od propadanja traži najveću objavu života, i koji ne samo što neće videti *Mrtvu dragu* u apsolutnom pokoju, nego će kroz umiruću Salomu da dovikne: »Vri život u grobu«. Ako u toj »razdraganosti« Bojićevoj ima i pokušaja da se Bodleru vrati »perverzija« koju su mu oduzeli Rakić i Pandurović, ova razdraganost je data kultom Erosa koji prosipa Krv, koji *ustaje u agoniji — veliki agonični Eros.* Otuda Bojić može da vidi jedino Salomu, u njenoj erotičkoj predsmrtnoj igri, i samo cara Davida koji, umirući, doživljava najviši erotski nagon, i otuda ga, na isti način, privlače Izrailj osuđen na propast, starozavetni Izrailj krvavih bahanalija, i »Vizant« u dekadenciji, umirući »Vizant« u velikome svom, agonijskom, pirovanju.[28]. Ljubav za Salomu, za agoničnog Davida, za Izrailj i

[27] *Jesenje šetnje*, iz 1913.

[28] On u Vizantiji voli samo epohu njene dekadencije, velikoga »pira«, dvorske razbludnosti. Njegova Vizantija je *Vizantija pada*, života što ključa tek u raspadanju: isto što i poslednji dani starozavetnog Izrailja, koji proklinju pustinjski proroci, isto što i njegova Saloma, ili »zaljubljeni David«, najzad isto što i Oskar Vajld (onaj iz igre *Saloma*, koja ga je omađijala, a ne iz *De Profundisa)*, i za koga će, na samim počecima svojim, još kao dečak, naći reči: »genijalno dekadentstvo modernizma« (u *Dnevnom listu*, 23.II 1910, u prikazu Belinijevog komada *Pir poruge)*, isto što i Bodler, čiji ga je satanizam opsedao, i koga je pokušavao da venča sa Verharenom iz poezije *Himne životu*. Vizantija je to »genijalno dekadentstvo«, taj *agonijski pir*, ona »niskost« koja razbija sve okove, koja se oslobodila od zakona i zabrane. Ma koliko da u njegovoj Vizantiji ima sjaja dučićevskog, to nikako nije ista Vizantija, ona »slatka laž«, »laž saharina« koju je Dučić bio izmislio u »reklamne svrhe«, kako se činilo Vinaveru (v. njegov ogled *Skerlić i Bojić*, u knjizi *Čardak ni na nebu ni na zemlji*, Beograd, 1938): da se pokaže, pred Evropom, »da mi nešto vredimo već po tome što smo nekada toliko vredeli i nekada bili tako moćni i tako blistavi. (. . .) Bojić i drugi kazali su Evropi, pišući pesme ili putujući sa evropskim državnicima: vidite, u prošlosti mi smo bili neobično otmeni, gotovo tako isto otmeni kao i vi, oprostite nam što sada nismo dovoljno prefinjeni, ali to će doći. I Dučić je tražio čak i samensku prefinjenost, i to ne vizantijsku, već onu salona i budoara devetnaestog veka — u srpskoj Vizantiji«. Ako Dučić hoće Vizantiju sjaja, bogatstva i moći (ali ne pred nekom Evropom spolja, nego pred »Evropom« kao imperativom građanske ideologije takozvane »evropeizacije«, u prvoj deceniji), Milutin Bojić hoće nešto sasvim drugo: ako mu je do sjaja i do bogatstva, njemu je do sjaja i bogatstva u propadanju, do »genijalnog dekadentstva« Zakona, »Gospoda«,

Vizantiju u propadanju, to je jedinstvena mračna Bojićeva *ljubav za propast kao za najvišu afirmaciju krvavog života ili krvavog Erosa.* Mitologija pada preobražava se, tako, u mitologiju animalnosti, a ta animalnost, kojoj je Bojić uporno pokušavao da se preda, ostaje za njega idealni kraj svesti ili kraj čovečanskog Ja: mračno carstvo s onu stranu Ja, ali u koje se ulazi erotičkom igrom kao igrom razaranja svesti i Ja. To je *sado-mazohizam Salome, Zaljubljenog Davida* i čitavog niza strofa i stihova Bojićeve erotske lirike; ako je ovaj pesnik došao do motiva sado-mazohizma, pretvarajući ga u *centralni* motiv svoje erotske lirike, taj sado-mazohizam javlja se u svesti za koju strast ostaje

sistema zabrane. On dosledno ostaje pesnik koji hoće »niskost«, onako kako hoće život: »Ja vas učim sramu i niskosti skota«: samo u propadanju, ka sve dubljoj niskosti, objavljuje se život. Nema života izvan agonije. Vizantija, na srpskom srednjovekovnom dvoru, jeste jedna forma ovoga vrhunskog agonijskog života, ili života u agonijskom krvoliptanju, kada život tek propadajući dolazi do najvišeg svog ispoljavanja. Istina, u *Prologu Kraljeve jeseni*, Bojić se pravdao što je srednjovekovnu gospoštinu prikazao u njenome pirovanju i niskosti, naglašavajući kako je ta gospoda, ipak, krvlju zalivala zemlju da ona što »srpskija« bude: »Mi vidimo da ste često bili niski, / Pa ipak smo gordi, jer moćni i smeli / Činili ste što ste morali i hteli. / Volimo vas toplo — bili ste nam bliski / — / I jer svaku stopu ove trošne grude / . . . / Zalivaste krvlju da srpskija bude«. Ali to je samo traženje alibija, — i to na nivou najbanalnijeg stihotvorstva, — pred srpskim nacionalizmom i skrivanje prave svoje ljubavi koja, u ovo doba, nikako nije ljubav za krv što čini zemlju »srpskijom«, nego za krv »genijalnog dekadentstva«. Pesnik *Kraljeve jeseni*, u najdubljoj svojoj istini, jeste pesnik koji je zamerao onima što su Vizant »tresli«, na tome što im je kraj, u jeseni života, bio »kiparis i venja«: »O, što niste s trubama i hordom / . . . / Iz lubanja praznih pili vino? / — / Zašto niste jesen dana strli / Biser pićem iz zmijskoga pakla / Kap poslednju srčući, dok grli / Vrat vam ona što nas s neba smakla? / — / O tada bih pevao vam himne« (u pesmi *Strah*, iz 1913). To: da se telo i duša opijane vinom iz lubanja, »biser pićem iz zmijskoga pakla«, za Bojića je vrhovni imperativ, a to »biser piće« za njega su Bodler i Oskar Vajld, pre svih drugih. To je satanizam, koji je on tražio kod Bodlera, pokušavajući da ne bude više pred Bodlerom kao Rakić i Sima Pandurović: da prihvati satanizam, kult propasti, ali kao ovaj sami kult života. Jedino što on hoće, to je »genijalno dekadentstvo«, kao dekadentstvo pada; zato hoće Salomu, erotizam u agoniji, zato hoće svog Zaljubljenog Davida, *Stari zavet* čulnosti bez boga, vizantinsko srednjovekovlje koje pir piruje, bez čempresa i venje. Genije života je genije pada: život može da se ostvari samo u padu, kao što Eros može da se ispolji jedino krvoliptanjem, u agoniji: život je velika igra *Irodijade*, u padu svih zabrana, svakoga drugog zakona osim zakona Krvi. Otuda, Bojić neće ponoviti Rakićevu viziju Simonide: ako je, za M. M. Rakića, Simonida simbol narodnih snova i mučeništva, »lepa slika«, freska kojoj je Arbanas nožem izbô oči (u pesmi *Simonida — Freska u Gračanici)*, za Bojića je ona žena starog, onemoćalog Milutina, ona koja čezne za njegovim sinom Stefanom, osećajući se na dvoru kao u grobnici („Mladost moja trune u carskom odelu . . . Za parčence krune, / prodana sam kao tvoj Bog na

niska strast, koja vuče »dole«, i koja je »zločinačka«, ali koju ova svest hoće onako kako neće sebe. To je pokušaj samo-razaranja Ja svesti (i svesti Ja) na putu ka idealnoj animalnosti. Kada hoće sado-mazohizam, Bojić hoće prosipanje Krvi ili posvećivanje u Krv kao u životinjstvo bez Ja: izvan životinjstva nema ni večnosti ni apsolutnog života; služba tom apsolutnom životu jeste služba životinjstvu.[29] Tamo gde je život, jeste apsolutna animalnost: tamo nema ni svesti ni vremena, i nema razlikovanja subjekta od objekta, ali ni ljubavi od mržnje,

Golgoti, / kraj živih grobova da mi mladost trune«), i koja će, — ta srpska svetica Rakićeva, — čak reći: »O, ti mrski skoti / Srbi masnih vlasi i crvena vrata«, da bi očajno uzviknula: »Svetlosti!« To nije, ni izdaleka, slavljenje srpskoga srednjovekovnog vizantinstva kao »otmenosti«: to je slavljenje Erosa koji ne zna ni za kakvu zabranu, i koji je i nadahnuo Bojića na ovo »obesvećenje« jednoga nacionalnog (i nacionalističkog) mita. Ta Simonida koja sanja o sinu svog muža, to je izazov zabrani: to je sâm Bojić, kao himnopojac ljubavi koja je »do niskosti naga«, jer za nju »mladost Bog je, a strast joj je snaga« *(Poljubac),* Bojić koji u ovome svom bezbožništvu, uzdignutom do kategoričkog imperativa nihilizma, iskazuje posebnu naklonost za *motiv incesta:* dr Miraš Kićović, u kratkom prikazu neobjavljenog (i nedovršenog) dramskog dela Bojićevog *(Nepoznato dramsko delo M. Bojića; Nedeljne informativne novine,* 1. aprila 1962), upućuje na misao da je Bojićeva socijalno-kritička drama zasnovana, kao najčešće i njegova istorijska drama, na erotičkom probijanju zabrane: to je ili *incest* (drama *Gospođa Olga,* a takođe i biblijska drama *David,* od koje je sačuvan samo odlomak *Tamara,* o incestu između Davidove dece Amnona i Tamare, — po Bojiću, za razliku od Biblije, Amnon siluje Tamaru i zato ga Avesalom ubija), ili je to *ljubav oca i sina prema istoj ženi* (drama bez naslova, u kojoj otac i sin i njegov drug žele istu ženu, i tekst za muzičku dramu *Prognani Vojvoda,* u kojoj, takođe, otac i sin hoće istu ženu). Dramsko je, za Bojića, pre svega u sukobu Erosa i zabrane (kao i u *Kraljevoj jeseni):* manifestacija Erosa je moguća samo kao manifestacija ovog sukoba, ali i u samom padu zabrane: njegov »pir« je pirovanje na ruševinama zakona i reda, velika bahanalija, kao u starozavetnoj Vavilonskoj kuli ili kao u poslednjim danima »Vizanta«. Taj san o padu, kao punom oslobođenju Erosa, — ljubavi koja je do niskosti »naga«, koja zna samo za mladost a ne za boga: ne za sistem zabrana, — upućivao je Bojića sanjarijama o *Starom zavetu* i o Vizantiji; ako je to *manje neposredno iskazano* kroz njegovu pseudo-»vizantijsku« dramu nego kroz njegovu liriku sa starozavetnim motivima, tome je razlog, svakako, što je njegova dramska forma, kao forma naglašeno razigranih antitetičnosti, zahtevala posrednije iskazivanje ovoga duševnog Bojićevog motiva, i što je njegova volja da se ostvari kao pisac moderne istorijske drame često potiskivala njegovu pravu prirodu.

[29] Ovaj sadizam Skerlić je, međutim, *pokrivao* pojmom »mladosti«, i dao tako osnovnu intonaciju i kasnijim prikazivanjima Bojića: »Sve to može izgledati odveć čulno, nekada i sadističko, bestidno, katkada i nisko, ali to je pesma mladosti« (u prikazu zbirke *Pesme,* u *Srpskom književnom glasniku,* 1914, XXXII, 8; v. *Pisci i knjige,* VII, Beograd, 1922). Bojićevo dozivanje animalne ljubavi on je shvatao kao »himnu plotskom životu i animalnoj strasti«, verujući

rađanja od umiranja, početka od kraja, propasti od spasenja. To je život u gašenju koji sanja apsolutan život, nemoć koja doziva apsolutnu Moć, ali i razoren život koji razaranje nameće kao najviše načelo. Put ka apsolutnom životu jeste put spaljivanja i razaranja, ali koji se neće iscrpsti samo Bojićevom očajničkom žudnjom za nekakvim velikim požarom, njegovim *herostratizmom,* nego koji će se iskazivati kao *duševni herostratizam,* oslobođen od svake površinske žudnje za slavom u istoriji, prožet žudnjom za slavom vatre animalnosti, koja nije ništa drugo nego spaljivanje i samospaljivanje ove svesti i ovoga Ja. To je put razaranja i spaljivanja. Ja, i svoga sopstvenog i Ja drugog, put poricanja jastva, sado-mazohističkim otkrivanjem sopstvenog subjekta kao tuđeg objekta, i tuđeg subjekta kao sopstvenog

kako je u Bojiću, najzad, našao ono što su mu neprestano uskraćivali drugi pesnici: »u njemu peva njegova mladost, kao što u proleće šume odjekuju od ptičijih koncerata. Kako je ovaj južnjak vrele krvi daleko od naših ‚skandinavstvujuščih', kojima je led na srcu, magla u glavi, a mrtva fraza na usnama«. Ubeđen da u njemu »bukti život«, on je ovaj panseksualistički nihilizam Bojićev izjednačavao s mladošću, kao što je i agonijski erotizam *Salome* i *Zaljubljenog Davida,* — tih pesama koje su primeri sado-mazohizma kao funkcije animalnosti, — bio spreman da pokrije bezazleno-čednom metaforom proletnjih šuma što »odjekuju od ptičijih koncerata«, ili kao što je, najzad, navodeći stihove iz Bojićeve pesme *Vrane,* — te pesme užasavanja od jednakosti inspirisane Ničeovim shvatanjem volje za Moći (jer, iz jata užasavajuće jednakih vrana odvaja se jedan »vran«, da im bude *vođa,* što će biti slika koju će Bojić zaključiti svojom verzijom ničeanstva: »Te večeri Volja rodi se u meni«), — jednostavno da zaključi kako »jedan mlad pesnik koji tako počinje u svojoj osamnaestoj godini, morao je ići dalje«. Pesmu s motivom asocijalnosti, — ove što sanja da bude vođa, — Skerlić propraća napomenom da je to pesma »dobro stilizovana i sa jakom pesničkom idejom«. Povodom Disove knjige *Utopljene duše,* on je prizivao u pomoć Aristotela: »Aristotelo, na jednom mestu u svojoj *Politici,* veli: da onaj koji se stavlja van čovečanstva ili je gori ili bolji od ostalih ljudi, i da onaj, koji dovoljan samome sebi, u stanju je da bude van ljudskog društva, ili je životinja ili bog« *(Lažni modernizam u srpskoj poeziji, Srpski književni glasnik,* 1911, XXVII, 5; *Pisci i knjige,* V, Beograd, 1911). Očito je da time nije hteo da kaže da je Dis bog; ali je takođe očito da ta životinja, koju je Bojić dozivao i slavio poezijom sado-mazohističkih motiva, Skerliću nije ni najmanje smetala. Možda je tome razlog što druge radosti, osim ove krvave, »animalne životne radosti«, Skerlić nije mogao naći u srpskoj poeziji, i što je, sanjajući o suprotstavljanju volje bezvolji i životne radosti očajanju, bio podjednako spreman i da voljno pređe preko Bojićevog nihilizma i sadizma, ali i da ne uoči ono najbitnije: da je volja Bojićeva za Moći, isto kao i njegova »mladost«, izvor nihilizma koji ne samo što nije ništa manji od nihilizma pesimista, nego je, svojom agresivno-razaračkom suštinom, od njega još dublji i porazniji. Taj *nihilizam pod maskom,* koji tražeći Krv života poziva na razaranje, i koji će se podjednako iskazati i kultom Moći i opsesivnim motivima sado-mazohizma, Skerlić je prosto prevideo,

objekta: ni subjekt ni objekt, ni ljubav ni mržnja, samo očajna radost bolno-ushićenog, razarajućeg samorazaranja, radost *vatre* Krvi u kojoj nema ni subjekta ni objekta, ni ljubavi ni mržnje, nego je sve ta vatra, ključanje života, s onu stranu svesti i s onu stranu vremena, *večnost animalnosti,* veliko »sada« ili osvojena »sadašnjost« životinje, koja je na početku i na kraju, izmirenje početka i kraja u ovoj vatri: na granici večnosti i vremena, svesti i ne-svesti, na poslednjem obronku života, pred ponorom ne-bića, čeka nas ova vatrena životinja.

Umiranje je vraćanje ovoj pretčovečanskoj životinji, *približavanje kraju jeste vraćanje početku.* To je Bojićev Eros: samorazaranje svesti kao rađanje životinje, večno »danas« i večno »sada«, *Krv bez lica, bez Ja,* bez vremena: kraj kao početak, ljubav kao mržnja, sado-mazohizam u dozivanju animalnosti: »opijeni mržnjom, opkoljeni vriskom, / Pripijene usne do krvi smo grizli«.[30] To je Bojić: on koji se, ovako »opkoljen vriskom«, u ovome snu o padu u animalnost, samom sebi ukazivao kao »strašilo sveta«, kao veliki učitelj »niskosti i srama«:

Ja hoću da srčem ženske oči snene
. . .
I pljujte me zato k'o strašilo sveta:
Ja vas učim sramu i niskosti skota;
Kunite me glasno. Zar to meni smeta?
Ja tražim sadašnjost nemoćna života

(u pesmi *Avet).* Iako su ovo *loši stihovi,* u kojima se Bojić *»srkanja«* (kao reči »srama i niskosti«) našao u bezizglednom

a to previđanje nije ništa manje od previđanja pesnika u Disu. Međutim, to je i *poslednja Skerlićeva kritika,* napisana ne mnogo pre njegove smrti, pa zbog toga ostaje tajna: nije li Skerlić pred Bojićem, 1914. (kad je izišla Bojićeva knjiga *Pesme),* nešto više od literarnog ideologa koji pokušava da iskoristi svoju poslednju šansu: i ovaj čovek koji umire, i koji se pred smrću, a da toga i nije svestan, ipak izmiruje sa »životinjom«, uza sve otpore koje joj svesno daje, i uza svu politiku koju još vodi, — onaj isti Skerlić koji će, ne mnogo pre toga, u prikazu druge Pandurovićeve knjige, očigledno nastojeći da naglašeno prihvati Pandurovića posle kritikovanja pesimizma prve njegove knjige, priznati da postoje »subkonscijentna stanja«. *Iskustvo* tog, zalazećeg i odlazećeg, Skerlića, možda je i iskustvo ovih »subkoncijentnih stanja«, ali i ove »životinje«, ono što razara apriorne konstrukcije i programe kao okeanska stihija kule od peska.

[30] *Poljubac* (1914).

zagrljaju sa onim »oči snene« sentimentalističko-represivne lirike, — pa je sve to neuporedivo više stihovanje jednog ideološkog programa nego stvarna poetska objava ovoga »strašila«, — niko pre Bojića nije sebe nazivao »strašilom sveta«, a još manje je bilo pesnika koji bi, gordeći se što je strašilo, pozivao druge: *»pljujte me«.* Pa ipak, taj učitelj »srama i niskosti skota«, i to *skotovstvo kao ideal,* ta *animalnost kao cilj,* ta »sadašnjost nemoćna života«, u kojoj će se vreme zaustaviti, — pa će tako nemoć preći u moć energije komprimovane u tome trenutku zaustavljanja, — i u kojoj će se naći, prepoznajući se jedno u drugom, početak i kraj, apsolutan život i ništavilo, kao u magnovenom blesku vatre apsolutnosti, dozivani su u podzemlju poezije koja neposredno prethodi Bojiću: ovaj dozivač »sadašnjosti« već je u Rakiću (makar i duboko skriven u njemu, i naglašeno stilizovan), koji je sanjao »danas« kao eksploziju svih energija bića, svih »dana« života, sanjajući da mu život dâ sve njegove dane da ih preživi »u trenutku jednom«,[31] kao što je i Bojićev san o padu u animalnost kao u zaborav svesti već u Rakićevom snu o vrhunskoj erotskoj senzaciji kao senzaciji srećnog umiranja, izlaskom iz svesti.[32] Bojić koji u pesmi *Avet* uzvikuje: »Zvonite u besu! *To ja teram čamu«,* to je Rakić koji ne drži više sebe na uzdi, Rakić koji bi kroz ovog mladića da se oslobodi od svog represivnog »gospodstva«, Rakić koji svoj ideal vanracionalne senzacije ljubavi kao senzacije povratka biološkom svetu, kao samozaboravu (pa i sopstvenoj smrti, tako da bi erotski čin bio svojevrsni čin samoubistva), ne potiskuje neprestano u budućnost, i koji ne nalazi najviše svoje duševne i pesničke trenutke u časovima liriziranja te svoje žudnje za ljubavlju kao za ništavilom, pretvarajući san o erotičkoj smrti u senzaciju svojevrsnog panteizma, pod zvezdanim septembarskim nebom, pun melanholije (koja, u pesmi *Želja,* i doziva ovo zvezdano septembarsko nebo jer odbija predavanje erotskom izazovu, tako da je ta »zvezdana« septembarska njegova melanholija kao čežnja za umiranjem u naručju žene isto toliko izraz erotske nemoći koliko i erotske žudnje: to je represija kao jemstvo najvišeg estetizma do kojeg je ovaj pesnik stigao). Bojić nije hteo ovu sublimaciju Erosa u zvezde, — kao u nekakvo večito »sutra« koje ne prestaje da izmiče u beskonačnost

[31] U pesmi *Jedna želja* (iz 1905); *Nove pesme.*

[32] *Mutna impresija,* iz 1907, *Nove pesme* (»Daj mi usne tvoje, daj mogućnost tajnu / Da, živ, zaboravim da sam živ . . .«)

budućnosti, — nego je, htejući »danas« zadovoljenja žudnje, hteo neko vanvremeno Telo što ie jače od svake sublimacije i svake transcendencije u vreme, i koje bi bilo u punome svom *ispunjenju:* hteo je »demonijaštvo« ovoga anti-transcendentalističkog »danas«, kao »danas« životinjstva. Demonijaštvo njegovoga Erosa, koji sado-mazohizmom doziva Krv animalnosti, jeste anti-transcendentalizam na delu, ali je i ovo *odricanje Erosa od svake sublimacije.* Eros, koji tu oduzima sebi moć sublimacije, jeste Eros koji pokušava iz svoje objektiviranosti u »savršenu formu« parnasizma da se vrati svojoj Krvi, Eros što hoće iz kulture da se vrati Seksu, iz jezika (reči) Telu, iz civilizacije (poretka morala: poretka boga) u večno-arhaične, vanvremeno--iracionalne prostore Tela, kao u prostore čiste animalnosti ili u Krv koja se nezaustavljivo proliva. Demonijaštvo njegovo jeste dozivanje animalnosti ili odbijanje svakog pokreta sublimacije, okrvavljeni Falus kao čista anti-sublimacija i anti--transcendencija, nered protiv reda, pokret protiv nepokreta, zanos igre protiv statičnosti. *Žena Bojićeva rađa se iz dosade.* njenoj pojavi, u *Bajci o ženi* (iz 1911), prethodi dosada: to je dosada u »raskoši sveta«, ali čovek, koga tu Bojić pokušava da oglasi u duhu »varvarizma« Lekonta de Lila,[33] kao prvoga čoveka, kao Adama, jeste *čovek koji se dosađuje* i koji upravo u dosadi dolazi do svesti o svom Telu. *Telo je na kraju Dosade.* Ono izranja iz Dosade kao iz mrtvog mora, u nemirenju sa Dosadom. Na početku, za Bojića, nije logos nego Dosada, čovek usred dosadne raskoši:

Vruć, zapahnut mirom i muzikom boja,
Sa dosadom Čovek svu tu raskoš motri,
Leži sirov, krvav, pun dlake i znoja,
I traži u suncu da svoj ogled smotri.

Zrelost jednog dana prazna mu je sena,
Nejasnih oblika jedno Novo čeka,
Skup raskoši, sunca, nestalno ko pena.
— I odjednom on se strašću zacereka.

Sa jelovih gora slazila je žena.

[33] Na *Varvarske Pesme* Lekonta de Lila ukazao je već Vl. Ćorović (a takođe i na *Luja Pejena,* pesnika *Iroda i Jasona,* — v. u njegovom predgovoru za Bojićevu knjigu *Pesme i drame);* v. o tome i u radu Vladete Košutića, *Uticaji parnasovaca i simbolista u Srba,* Beograd, 1967.

To je rađanje Bojićeve Žene. Međutim, linija koja se tu ispisuje, u pseudo-mitskoj transpoziciji (i u mitu parnasističkom): *Dosada — Telo — Žena* (kao »Novo« koje će on dočekati »cerekanjem«), jeste *linija srpske poezije od Rakića do njega, linija koja ide od Dosade ka Ženi,* ili od banalnosti večno-istog, kao anti-erotskog, ka Erosu kao obećanju »Novog« što se rađa u žudnji za spasenjem iz banalnosti Dosade, iz Bojićevog: *»To ja teram čamu«.* Ta *čama* poezije prve decenije (monotonija, tvrdička vaseljena Rakićeva, banalnost, kao »užasna stalnost« u kojoj svaka »draga« je samo Pandurovićeva *Mrtva draga),* čama u »raskoši« stilizacije, osvajanja »majstorstva« takozvane forme, veštine versifikacije kao »evropejstva« — *Dosada* što gura u san o smrti, o ludilu, u pesimizam, u pseudo-aristokratizam i u »dekadentstvo«, jeste u korenu Bojićevog panerotizma i pansek-sualizma. Bojić je negacija poezije koja mu neposredno prethodi, ali njena *unutrašnja negacija,* ona koju ta poezija doziva, onako kako Dosada doziva ženu, upućujući Telu, otkrivajući ga, ili onako kako apsolutno-nepromenljivi poredak zdravo-razumske svesti sanja nered vansvesnosti, i kako Ja represivne kulture ovoga doba sanja oslobođenje ne samo od kulture, nego i od svakog jezika, nekakav idealni rakićevski zaborav, s onu stranu govora. Telo Bojićevo je, nesumnjivo, telo njegove mladosti, ali je (još nesumnjivije?) i *Telo ove Dosade, ove »čame« srpske poezije prve decenije veka,* kao što je i njegov sado-mazohizam isto toliko fatalnost ove kulture koliko i njegova sopstvena kob: sado-mazohizam je tu krajnji izraz monadskog Ja svojinskog individualizma koji ne zna za *drugog* osim u poricanju njegovom, ali on je tu, ne manje, i izraz ove žudnje za povratkom animalnosti, razaranjem i samo-razaranjem Ja zatvorenog u poredak svoje sopstvene svesti kao u poredak bezizlazne Dosade. *Bojiću prethode Rakić i Pandurović onako kako iracionalnoj Krvi njegovog Erosa prethodi Dosada Rakić-Pandurovićeve zdravo-razumske svesti.* Ako može da se govori o *»patološkom«* kod Bojića, to nije nikakva »putena uzbuđenost mladosti kazivana sa strašću, u kojoj ima izvesnih sklonosti za patološko«,[34] nego je, naprotiv, patologija ovde data u prvom redu *starošću* Rakić-pandurovićevskog duha zatvorenog u apsolutni poredak zdravo-razumske svesti kao u poredak apsolutne Dosade ili žive smrti, savršenog nepokreta, potpune nemoći

[34] Vl. Ćorović, u predgovoru *Zadruginom* izdanju Bojićevih pesama.

života (nemoći Erosa): poezija prve decenije poznaje taj sado-mazohizam i pre Bojića, i ona će ga, na putu ka Bojiću, veoma oprezno ali ipak sve izrazitije artikulisati: Bojić će biti samo onaj koji će toj neodoljivosti sado-mazohističkog motiva da se otvori i da ga učini osnovnim motivom svoje lirike pre Četrnaeste.[35] U Bojićevoj mladosti je *starost* racionalističkog

[35] Sado-mazohizam je *mogućnost* duha ove poezije; Bojić je tu mogućnost motivski realizovao, otkrivajući je kao potencijalnu, izvanredno potiskivanu ili neprestano preobražavanu njenu stvarnost, onako kao što je otkrivao da cveće žarkoga »Juga« jeste potencijalno cveće duha »kržljave flore« Rakića i Pandurovića i da je, uopšte, njegov »Jug«, pod Suncem, u bujnosti vegetacije i čula, potajni ali neumitni san onih duša »skandinavstvujuščih« koje je Skerlić nalazio, s besom, svuda oko sebe. (Mogao je, čak, taj »Jug« naći u Pandurovićevoj žudnji za odlaskom »u nepoznate, egzotične krajeve«, »ispod tropskog sjaja«, pod »južne zvezde«, u njegovoj pesmi *Bez motiva,* u knjizi *Posmrtne počasti:* to je, uostalom, ona ista egzotika koja će se privideti, ponekad, Vojislavu Iliću, ne u nasleđu romantizma, ni Jove Ilića, nego kao fatamorgana njegovoga duha monotonije pod niskim, sivim jesenjim nebom, kojim tromo i zloslutno lete one iste *vrane* koje će, u nekoliko mahova, preletati i nebo Bojićeve poezije.) Ali, sado-mazohizam se, u nekoliko trenutaka poezije pre Bojića, i *neposredno* iskazao: on je već u očajničkoj želji za plotskim, koja će se posebno razvijati u M. Rakiću. Bojić je kod Rakića ovo osetio, van svake sumnje, kao što je u njegovome tekstu našao reči *žile* i *živci,* i (što je za njega još fatalnije) reč *sisati,* ali ako ih Rakić izgovara ovde i onde, ogrešujući se o norme »gospodskog« ponašanja i »držanja«, i utapajući ih u izraz potpune apstrakcije, on je na njima insistirao, ali ne kao epigon koji po pravilu izvesne elemente u delu svog uzora uveličava, — hipertrofija izvesnih elemenata izvornika osnovna je bolest epigonstva, — nego zato što kao da je verovao da ispisujući te reči, i kroz njih, može da dođe do same krvi koja je u Rakićevoj poeziji apstrahovana. Ako je Rakić »sisao sreću sve do same zore« *(Serenada, III: Menuet lugubre),* on je umesto ove »zore« koja apstrahuje tu »sreću«, — i njen objekt i njen subjekt, i to linijom tipično represivne stilizacije u kojoj ovo »sisati« gubi svoju pretpostavljenu čulnost (iskustvo čulnog) u rečima »sreća« i »zora«, — uveo ženu kao *demonsko* biće iz carstva sadizma, otkrivajući sreću ovog rakićevskog *sisanja* kao sreću upoznavanja demonstva: »Pa ljubi i siši!« (Simonida, u *Kraljevoj jeseni),* »I krv da mi sišeš« *(Vetrom šibani),* »Verujemo večno u naš život sveži, / Uvele smokve plod sišući svenut« *(Bela mesečina),* »A prosjak, sav vedar, siše celo Danas« (Danilo u *Kraljevoj jeseni).* Ali, on se nije zadovoljavao samo glagolom *sisati;* on ima i »jače« glagole, kao *srkati* (»da im srču oči, dok se čaše lome«, — *Saloma;* »Ja hoću da srčem ženske oči snene«, — *Avet)* ili, čak, *lokati:* ». . . da slast loče punu« *(Zaljubljeni David).* Ali ovo »sisanje« je već pre njega dozivalo izraz erotske žudnje kao žudnje za razaranjem i samorazaranjem: Veljko Petrović će 1906, — iste one godine u kojoj je objavio svog *Novog Anteja,* tu pesmu kulta Zemlje, kao kulta sigurnosti i postojanosti na njoj, a ne kulta Erosa, — u pesmi *Erotika* da objavi ženu kao »demonovu kćer«, pozivajući je: »Siši, iscrpi gramzivim usnama«. On doziva tu svoju »demonovu kćer«, da se ispolji u punom svom demonstvu, i traži joj da ga ljubi »u zlikovačkoj (. . .) strasti« (pandurovićevskoj), pa čak *i da ga šiba.* Istina, njegov zahtev: »šibaj«, koji je očigledno

parnasizma: krajnji izraz ove starosti, pokušaj njene unutrašnje samo-negacije, u očajničkom snu o životnom preobražaju. Bojić je hteo nered, a ne red. Krv, a ne kulturu. Ako njegova mentalna

sado-mazohistički, završava u represivnoj stilizaciji, čija anti-poetska banalnost delo je straha od ovog inače htenog demonizma kao sado-mazohizma (ili htenog razarajućeg samorazaranja): »Šibaj me šibaj bičevima svoje / zlaćane kose, buhavne i meke«. Sado-mazohistički motiv doziva ovo »šibaj«, a strah od njega suprotstavlja mu, pre no što je on, naznačen jednom jedinom rečju, i pokušao da se nađe na putu svoje artikulacije, ovo »zlaćane« kose u kome (patrijarhalno-sentimentalističkom) to »šibaj« se potpuno gubi, kao što se oštrina udarca, koju doziva ova Krv Erosa u Pomami, dozivajući svoje prosipanje, gubi u onom banalno-bljutavom »buhavne« (?) i »meke«. Tim stihovima, u *Erotici,* slede stihovi: »pusti da tonem u nebesne boje / očiju tvojih i snivam daleke, / čarobne snove«, — što nije samo trijumf nepoetske banalnosti, koja podjednako baca u senku i poeziju i biće koje se kroz nju pokušava da nađe, — u ovim grčevima proključalog Erosa, — nego je i likovanje silâ represije nad ovom raspomamljenošću: njihova konvencionalnost jeste, kao i svaka druga, od represivnog straha. To je izraz udaljavanja od suštastvenog motiva demonijačke erotike, koja ne samo što ne zna za »snivanje« i za »daleke, čarobne snove«, jer ne zna ni za kakvu daljinu, nego i jeste pre svega čisto poricanje daljine i svake »čarobnosti«: *jedno veliko nemirenje sa daljinom,* veliki pokušaj poricanja svake udaljenosti i udaljavanja (kao neispunjenja), i koji isključivo tako i jeste »demonijački« jer, htejući apsolutno ispunjenje (uzimanje), odbija ma kakvu daljinu i ma kakvu transcendenciju, a najmanje ovu Krvi u »nebesne plave boje« (i »čarobne snove«). Istina, i kod Bojića se javlja (i čak je čest) ovaj zahtev za *tonjenjem u oči,* ali dok je to kod Veljka Petrovića ovo: »pusti da tonem u nebesne boje / očiju tvojih«, kod njega je: »U tvoje oči da tonem *bezumno« (U čas otkrovenja),* ili kroz Simonidu, koja doziva svetlost; pošto krikne: »Svetlosti!« (u sigurno najdramskijem trenutku *Kraljeve jeseni),* i pošto joj Danilo odgovori: »Nema je. Svetlost je u vlasti«, ona će odgovoriti: »Ima je u paklu Stefanove zene / . . . . U njima se blista sjaj greha i vere, / *Pravo u smrt vuku* te zenice modre / . . . . / O, daj mi da tonem u te vruće oči!« Te oči su ovde *pakao.* Ne, dakle, »nebesne boje«, u kojima će se rastočiti, represivno-banalno, sado-mazohizam u *Erotici* Veljka Petrovića, i ne »čarobni snovi«, niti snivanje, nego pakao, i sama smrt: to su zenice koje vuku u smrt, i koje se hoće kao sama ta smrt. To je želja za smrću i, u njoj, onaj *suštinski isti motiv sado-mazohističkog razaranja* koji će se javiti već kod Rakića i kod Dučića. Kod Rakića (»I ja sam gospodar tvoj i tvoga tela, / Ko despoti stari vladam tobom sada, — *Ponosna pesma;* »Vladaj nad mojom dušom, moćno dete / . . / Pa što se plašiš i ustežeš? Znam te! /. . . / Ti, despotice, što te večno pamte«, — *Dalida),* koji nije pesnik produbljivanja čulno-konkretnog nego, naprotiv, u motivskom krugu čulnosti pesnik *apstraktno-uopštavajuće ekspresije* u kojoj ni reči *žile i živac* ne prelaze prag uopštenosti, sado-mazohistički kompleks ostaje, u ova dva trenutka, na ravni osnovnih načela (načelo vlasti koje se u erotskom doživljaju iskazuje kao načelo htenog despotizma, i to zahtevom da se bude i subjekt i objekt ovog despotizma), i biće zato samo naznačen uopštavajuće-opštim rečima: *gospodar, despoti, vladam, vladaj, despotice.* Kod Dučića (»Da mi je da volim kao pre, pun mračne / I svirepe slasti, da patim i stradam, / I uživajući u bolu što zadam / Da ne ljubim oči nego kad su plačne«, — u pesmi *Rapsodija,* iz 1904), — koji je sve egzistencijalne podatke transformi-

istorija vodi od Rakića, te tragedije žudnje u auto-represiji (Simonide u Državi), tog erotizma koji se rađa, kao ideal vansvesnosti, apsolutnog zaborava, u Dosadi onoga što je

sao u estetizam svog egotizma, u njegovu prigušeno-šumnu, svetlucavo-tamnu melanholiju, između sentimentalizma samovoljenja i sposobnosti da se nađe sintetički stih osnovnog duševnog motiva, stih koji se traži lukom čitave strofe, da bi je, *kružno*, zaključio: »Da ne ljubim oči, nego kad su plačne«, početni stav sado-mazohizma se gubi, transformacijom svojom u melanholijsko-sentimentalistički *zvuk* ovoga završnog stiha. Apstrahovanje tog sado-mazohističkog impulsa, tako, kod Dučića nije ništa manje nego kod Rakića: ono je samo *bitno drugačije*, i sa drugim *posledicama* u poeziji. Bojić nije hteo ovo apstrahovanje, nego njegovu konkretizaciju, ali volja ovoga sado-mazohizma, kao »zločinačke strasti«, dozivala ga je, preko Veljka Petrovića, već iz Rakića i Dučića, i to: 1) kao volja samodatog i samodovoljnog Ja individualizma koje ne zna za tvorački odnos sa drugim, ali koje, u tom neznanju, nije samo poricanje tog drugog nego i neumitno poricanje sebe samog (koje jeste samo prema drugom i kroz drugog), i 2) kao želja za van-svesnošću vrhunske erotske senzacije, želja koja će se, u srpskoj kulturi prve decenije veka, razvijati od Rakićevog kulta zaborava u erotičkom doživljaju (»Da, živ, zaboravim da sam živ«, — *Mutna impresija*), od njegove »iskrenosti« (»Al ne volim te, ne volim te, draga« — *Iskrena pesma*), preko Dučićevog himerizma kao poricanja stvarne egzistencije drugog, i dozivanja erotske strasti kao »zločinačke strasti« kroz V. Petrovića, do likovanja sado-mazohizma u poeziji M. Bojića. Ako se kroz stihove ovoga pesnika koji je, »grizući rime, tražio reči za recitativ strasti«, uvek oseća misao »da je svaka ljubav između spolova čisto fiziološka funkcija« (Vl. Ćorović, *Milutin Bojić, Književni Jug*, 1918, I, 1), animalnost ili ova ljubav kao »čisto fiziološka funkcija« jeste ujedno i *patologija ovog samodatog Ja individualizma* koje je svojom samodatošću i samorazaračko, i *patologija zdravo-razumske represije kulture od početka veka do Četrnaeste:* nijedna »mladost« posle Četrnaeste nije se iskazala ovako naglašenom patologijom sado-mazohizma, pa ni Bojićeva: godina 1914, koja označava kraj Bojićevog »patološkog« erotizma, označava i kraj kulture zdravo-razumskog racionalizma čija je Bojić unutrašnja negacija i od koga je, zato, *sudbinski* neodvojiv. Istorija, koja je bila sposobna da uništi ovu »patologiju«, kao prekonoć — jednim jedinim udarcem, jeste i njen osnovni tvorac. Ovaj apsolutni *prekid* u »patologiji« Bojićevoj jasno otkriva u kojoj meri je ona, i onda kada je Bojić unosio u nju svu snagu svog htenja i svoje mladićke gladi, u prvom redu jedan *fenomen istorije*, ili fenomen kulture. Sa nestankom egzistencijalne mogućnosti te kulture nestala je i ova »patologija«. Tako se i dogodilo da Bojić ostane, u čitavoj srpskoj poeziji 20. veka, najizrazitiji pesnik *motiva* sado-mazohizma: ni beogradski nadrealizam, koji je nastojao da praktikuje slobodu želje i koji se, po ugledu na francuski nadrealizam, pozivao na Lotreamona, ni izdaleka ne zna za ovakvo prisustvo duševnog motiva sadizma. (Među pokušajima da se ova patologija »lokalizuje« u Bojiću, i da se tako od neumitnosti jedne kulture i njene svesti pretvori u stvar jednog individualnog slučaja, postoji i pokušaj da se ona protumači tuberkulozom Bojićevom, »dejstvom tuberkuloznih otrova« — v. dr. Hran. M. Joksimović, *Uticaj tuberkuloze na književno stvaranje; Južni pregled*, oktobar 1938, — iako Bojić, u doba svog kratkog bolovanja od milijarne tuberkuloze, ostaje daleko od svake »patologije«.)

večno-isto, i bezizlazno-nepokretno,[36] *on je Rakić koji skida šešir, odbacuje kaput i izuva cipele*, da bi zaigrao, na marginama Davidovih psalama, sa Salomom; ne Rakić koji još može da stilizuje poredak u kome će nalaziti, međutim, sve dublje očajanje, na svom putu ka ćutanju, i ne Rakić što pokušava, aleksandrincem, da izmiri srpski jezik i menuet od »ljupkoga« Filipa Ramoa, ali i da nađe utehu za svoju nezadovoljenu glad u ovoj stilizaciji, u tome načinu samo-vladanja što posvećuje ovaj uskraćeni život u gordost, nego Rakić koji umesto gordosti hoće niskost, Rakić koji ne sanja da lebdi, u vrhunskom miru, nad drugima — kao lasta nad morem — nego Rakić u vrtlogu sunovratnog propadanja, u agonijskoj igri Salome.

Bojićev *kult igre* potiče iz njegovog sopstvenog iskustva, ali i iz iskustva srpske poezije (i kulture, u celini) koja mu neposredno prethodi kao *iskustvo nepokreta*, statičko-aleksandrinačke, objektivno-objektivirajuće, ne-igračke i protiv-igračke racionalizovanosti. Najveći, najbitniji kult do koga je došao ovaj pesnik koji će se, posle 1915, u iskušenjima istorije, ostvarivati kao pesnik *kulta heroja*, — i koji će pre svega kao takav biti istican i slavljen, — svakako je ovaj *kult igre*, koji će se iskazati *temom* njegove poezije (pre svega pesmama *Saloma* i *Grifos*), ali i osnovnim unutrašnjim njenim naponom, osnovnom unutrašnjom usmerenošću njegovoga jezika, sapetog u dvanaesterac i jedanaesterac prethodnika. Taj Bojićev kult igre, i njegovi pokušaji da se razigra u stihu, usred dvanaesterca i jedanaesterca, pre svega nastojanjem da ovim stihovima dâ veću *brzinu*, veću unutrašnju napetost (ali i ovim njegovim pokušajem, osuđenim na neuspeh, da taj stih *razbije*), nesumnjivo su

[36] Može se tvrditi da Rakić nije veliki pesnik; ali ne može se reći da on nije *sudbonosan* pesnik: njegova duševna drama je *centralna drama kulture prve decenije*. Otuda iz njega izviru dva tako inače različita, međusobno upravo suprotna pesnika, kao što su Sima Pandurović i Milutin Bojić. Rakić je reprodukovan po modelu svoje versifikacije, koji se kao model upravo potvrđuje tom svojom otvorenošću reprodukciji; ali on je »reprodukovan« i bitnije, tvorački, u samoj egzistenciji, u osnovnim svojim duševnim načelima: i kao pesimistički bezizlaz apsolutnog reda zdravo-razumske svesti, kroz Pandurovića, i kao ovaj san o povratku biološkoj ljubavi ili apsolutnoj animalnosti, kroz Bojića. *Motiv nagona i svesti* je centralni motiv Rakićev; on se može artikulisati, a da ne bude suštinski izneveren Pandurovićevim racionalizmom i njegovim gađenjem od svega materijalno-nagonskog, ali i sasvim suprotno: Bojićevim htenjem materijalno-nagonskog i odbijanjem svesti. Ako Rakića zaborave antologije *žive poezije*, njega istorija neće zaboraviti: on je u najdubljem njenom biću.

projekcija neigračkog i anti-igračkog iskustva srpske kulture do njega. On neće represivni racionalizam koji žrtvuje pokret otuđujućem i zaleđujućem, statičnom »savršenstvu« forme koje ponavlja, doista, uvek savršenstvo organizacije ili savršenstvo poretka, i onda (ili pre svega onda) kada se objavljuje kao imperativ »Evrope« i »evropejstva«: on neće stilizaciju, rakićevski »menuet« koji izmišlja njegov aristokratizam usred »kaplara i ćata«, ni dučićevski »stari vals ko prije«, nego se ukazuje, u svojoj sopstvenoj viziji, kao »divljak«, onaj »što besni od bola, a nesrećan nije«, i što zamišlja sebe kako »šibajući tela obnaženih žena / u daire lupa, jauče i pije«.[37] On je duh koga opomena pesimističke poezije Sime Pandurovića (najvećeg neigrača srpske kulture do 1914) da će postati *leš*, nepokretan, jedna smradna stvar što je ostala posle života, ne može da zastraši (»Jer ne plašim se leševa što vele: / I mi smo hteli to, što ti bi hteo);[38] on je »čarobnik maga i satirskog plesa«,[39] koji hoće apsolutnu slobudu kao igru, ili apsolutnu igru kao slobodu, koji doziva prosipanje sopstvene krvi (»Duboko u mene zarila si nokte, / Da u divljem vrisku čupam svoje prsi, / Grizem sama sebe i jaučem dok te / Osećam, gde mrviš moje muške rsi«).[40] To je njegova mladost, nesumnjivo, koja sanja ovu krv seksualnih orgija; ali, sanjajući »vrelo podne mog blještećeg dana«,[41] on je doista čekao »nesvesno *val vekova stišan,* / Da u strahu pljusne u poljubac prvi«;[42] kada je, želeći da pretvori sva polja sveta u polja neke nezavršive bahanalije, iz koje bi odjekivalo, pod suncem Erosa, njegovog neprolaznog *danas* i *sada,* ono iskonsko, arhajsko *Eoe* koje je on, više no očito, našao u završnom stihu *Menade* Mirka Korolije: *»Ah — euhoe, Bahe, Bahe, Bahe«,* — to je kroz njega sputani Eros čitave srpske kulture pokušao da se oslobodi ovim krikom *eoe.* Sav njegov jezički napor bio je da artikuliše ovo *eoe,* ali da ga artikulacijom ipak ne izneveri. Da to *eoe* uzvikne ne uzvikujući ga, da ga uzvikne rečima, slikama, i to po modelima versifikacije koje je našao u srpskom parnasizmu. Pokret, koji je on tražio, isto je što i pokret ovoga njegovog *eoe;* igra, erotska, velika svetkovina Seksa, imala bi da bude, po

[37] *Mladost,* iz 1910.
[38] *Vjeruju,* 1910.
[39] U istoj pesmi.
[40] *Grifos*
[41] U istoj pesmi.
[42] *Put*

njegovoj gladi, igra ovoga nezadrživoga pokreta *eoe,* to *eoe* koje je prodrlo u jezik, izmirilo se sa njime, *i to u jeziku parnasovskog izražajnog modela.* Bojićeva vera (možda više nagonska nego svesna) bila je: da se parnasistički model stiha i ovo *eoe* mogu uskladiti, da je mogućno pronaći tačku u kojoj se oni seku; to je bila vera: da se građanska kultura njegovoga vremena, koja je u kultu parnasovskog, »gospodskog«, savršenstva, i ovo vrhunski neposredno »eoe« Tela Gladi mogu da izmire, odnosno: da u svesti i modelima građanske kulture, kao izrazito represivne kulture, ima mesta za Salomu i igračicu Grifos, da građanska kultura može da bude kultura grčko-mediteranskog i, još više, starozavetnog, razigranog Seksa, da u njoj ima mesta Efebu, Faunu i Menadi Mirka Korolije, ili da je, pod niskim sumornim nebom vojislavizma, kao nebom represivnosti, mogućno Sunce onoga Juga koji je, u znaku Mediterana, isti Mirko Korolija pokušao da objavi srpskoj kulturi ovoga doba.

Otuda se Bojićev kult igre neće zadržati samo u sferi erotike, kao u nekom velikom slavlju boga Baha:

Prosuće vence ruža Bah,
Granuće snage vulkan plah

(Pod letnjim suncem, iz 1912), nego će, apsolutizacijom igre, prodreti i u samu istoriju, i to ne samo onu pretvorenu u mit i legendu, ili bar potisnutu na dvorove vizantijske prošlosti, — dovoljno tamne da bi Bojić mogao, uprkos studijama Florinskog, Brokara, Jiričeka, Gelzera, Šarla Dila, da natera senke mrtvaca, od kralja Milutina do Simonide i arhiepiskopa Danila, da žive onako kako to on hoće, — nego će prodreti i u istoriju najživlje savremenosti. U 1913, poneti talasom ove Bojićeve krvi, u kojoj se istorija gubi, onako kako se svest gubi u ovoj vansvesnosti, zajedno sa svakim Vavilonom, sa svakim Izrailjem, ali i sa svakom Srbijom, seljaci-ratnici, poreske glave što su se kotrljale niz blatnjave padine stratišta 1912. i 1913, ovom pesniku *Irodijade,* oduševljenom obožavaocu Salome i zaljubljenoga Davida, ta rita i sirotinja nije se pričinila samo u sjaju vaskrsa srednjovekovnih oklopnika, takozvanih »osvetnika Kosova«, kako je to politička čaršija pevala, versifikatorski mutavo i nespretno, u laskanju ovoj seljačiji što se od njene glasačke kuglice pretvarala u kuglicu njenog kuršuma (sutrašnje odbačene prazne čaure), nego su to »deca razdragana« iz neke bahovske orgije. Istorija traži tu sebe, mitski jalovo, kroz *imena* Velbuždа,

pa i Vukašina (što »vaskrsava«), kroz »Patrijarha Sedog«, ali, osuđena samo na ta imena, kao na sasvim nejake, ispražnjene simbole iza kojih nema više nikakve postojanije svesti, ona se gubi u gladi ove Krvi, u Žudnji što pretpostavlja Pokret i ljubavi i istoriji, tako da pokret stiha, kojim ima da se iskaže ovaj pokret »razjarene dece Dana«, iskazuje se kao *erotički pokret,* a ovi ratnici, u naletu, kao nekakvi *erotičari u vrhunskoj erotskoj igri:* to su pesme *Pohod* i, ne manje, *Razmah* (pesme druga i treća *Himne pokolenja),* kada je Bojić pokušavao da se otme od umrtvljujuće statičnosti aleksandrinca svojih prethodnika. To što je on ovde pokušao da razbije aleksandrinac nikako nije neki njegov literarni eksperiment, kao što može da se učini: to je Bojićevo traženje pokreta, ili najviši trenutak samosvesti Bojićevog sluha, koji otkriva da dvanaesterac, ali i jedanaesterac, kojim se on dotada pokušavao da iskaže kao samo Ja žudnje, eksplozivne, igrački razigrane, vrtoglave, ne odgovaraju toj žudnji, jer ne dozvoljavaju ovaj pokret kao što nisu dozvoljavali ni »parnasovcima«. Stihovi koji se tu razbijaju na sedmerce, na stih od pet slogova, — ali i na stihove od po dva i tri sloga, — sa rimama koje praskaju kao bombe, padajući u serijama, jedna za drugom, nađeni su u želji Krvi, onoj koja će ga navesti da oglasi svoje pokolenje za »Pokoljenje Krvi« i da se, pre no što je prisnije i upoznao Danuncijevu barokno-secesionističku patetiku, oglasi kao pesnik što balkanske ratove za oslobođenje pretvara u nekakvu *srpsku danuncijadu,* a sve u ovoj nezajažljivoj želji za razbijanjem »čame« statične forme aleksandrinca i jedanaesterca srpskog parnasizma, u toj žudnji koja sve, nezadrživo, erotizuje. Prasadržaj njegovih stihova u viziji ratnog juriša, u pesmi *Pohod* (1913):

O, kako jure, stižu,
Stegove dižu,
Viju,
Riju.
Krv se penuša,
Gruša,
Komeša.
Leš do leša.
Ciktaj stresa
Složene rpe mesa.
Trube trube,

Oštrice telesa rube
I snage grube
U meso riju zube,

savršeno je onaj isti nagon koji ga je i vodio pseudo-bodlerijanskom satanizmu i sadizmu, *Starom zavetu,* a pre svega njegovim vizijama »plotske« ljubavi u *Salomi* (objavljenoj samo dve godine pre *Himne pobednika* i pesme *Pohod):*

. . . I u samrtnom trenu,
U nemoći vrišti. I mre u gorčini.
. . .
Modre, crne nokte u pesak zariva,
Iz usta prosipa krv, žuč i penu.

Otvorila usta, umire i sniva
Besni tanac, raskoš Irodova doma,

ili iz pesme *Grifos:*

Duboko u mene zarila si nokte
Da u divljem vrisku čupam svoje prsi,

ili, najzad, u pesmi *Poljubac:*

Sve tutnji u snazi napregnute volje,
Krši se i pišti i seva i pada,
Razjaren se orkan s nebesima kolje.

Ciktanje, vrištanje i tutnjava, kao izraz »napregnute volje«; *zubi* koji se zarivaju, u ratničkoj pesmi *Pohod,* u meso, i zubi i nokti iz njegove poezije čula, koja gubi ljubav u ovoj mržnji, u ovome biološkom despotizmu, razaranju, kada je susret dva tela, u ognju podivljalog Erosa *(»napregnute* volje«), jedan sukob, i više: jedan *rat* do istrebljenja, pijanstvo krvi, orgijanje Seksa koje se projektuje u orgijanje samoga zla, u žudnji za zlom, za uništenjem i samo-uništenjem. Ratna bitka, 1913, — samo dve godine pre no što i ovoga pesnika rat, nepovratno, ne povuče u svoje kolovrate, — za Bojića je velika *projekcija seksualne igre,* ili igre Moći: to dokazuju iste reči, i isti duševni simboli, ista žudnja za pokretom koja je neodvojiva od žudnje za razaranjem, žudnja koja je i nadahnula Bojića za pokušaj ovog izlaska iz aleksan-

drinca, i to izlaska razaranjem, takođe, *savršeno dosledno ovoj njegovoj tehnici razaranja kao jedino mogućnoj tehnici pokreta:* to je statički aleksandrinac od koga on, razbijajući ga, očekuje dinamiku vrhunskog kretanja, upravo onoga i onakvog kakvo mu se pričinjavalo u agonijskoj igri Salome i Davida. To je nesumnjivo kriza aleksandrinca, tako moćnog u Bojićevoj svesti i njegovome sluhu, ali to je i sukob sa njim: ne prvi put, u srpskoj lirici (činio je to, među ostalima, već i Vinaver u *Mjeći*,[43] a u isto ovo doba, ponovo, *Mirko Korolija, ta neumitna senka-pratilja Milutina Bojića,* i to u krugu istih tema),[44] ali s očajanjem koje je, izgleda, nesravnjivo, i to utoliko jače što je ta forma otpornija, svevlasnija, što je to jedan model koji se produžava ovde u sluhu, i koji kao da ne dopušta ovo razigravanje: ti kratki stihovi, čije dužine se nepravilno smenjuju),[45] s jasnom tendencijom neparnog sloga, — kao s tendencijom oslobođenja od parnasističke opsesioniranosti simetrijom, tom potpunom podudarnošću u kojoj nema pokreta, koja je anti-pokret, — ostaju u krugu simetrije, kao u krugu modela jedanaesterca i dvanaesterca. Oni *grade* taj jedanaesterac i dvanaesterac, a pokret pesme je, otuda, pokret prividnog oslobođenja od tiranije nepokretno-statične simetrije, razbijanjem dvanaesterca na sedmerac i petosložni stih, ili na dva stiha od po dva sloga, petosložni stih i još jedan, završni, dvosložni, stih, ili razbijanjem deseterca na stihove od po pet slogova, — ali tako da se jedanaesterac, ili dvanaesterac, uvek ponovo izgrađuju, odnosno tako da se oni uvek ponovo *vraćaju,* i tako da sav ovaj *verbalizam,* koji dolazi od opsesioniranosti nalogom pokreta, — jer je reč broj slogova, koji se smenjuju, gradnjom određene akcenatske linije, to su slogovi oteti od

[43] 1911, — već na putu ka čistom muzičkom simbolizmu.

[44] To su njegove *Kancone* (1908—1912) i, još izrazitije, *Himna Vardaru,* iz 1913 (iz ciklusa *Himne i peani),* gde je osmerac osnova za ovo traženje brzine i razigranosti stiha: »I narod sav u vir mamni / Krvi, u vihor / snova, / u vatru / zanosa svoga / k'o zmajić uroni plamni . . .« (v. u Korolijinoj knjizi *Pesme,* izd. *Srpska književna zadruga,* kolo XXXVI, br. 239, Beograd, 1933). Interesantno je primetiti da su balkanski ratovi iznudili ovaj pokušaj pokreta, i to istim razbijanjem osmerca kao kod Korolije, i kod patrijarhalno-blagorodnog Alekse Šantića, koji je, u ovo doba, u više navrata, pokušavao da se duševno usaglasi sa jurišnim »Ura!«: »Slavu staru / Milutina kralja pojte! / Neka leti / Kao bura, / I na Drini i na Savi / braći javi: / Naš je, naš je Jadran plavi! / Ura!« (u pesmi *Na obali Drača),* ali što je završavalo u još poraznijoj usiljenosti nego u stihovima Korolije i Bojića.

[45] U navedenom primeru: 7 — 5 — 2 — 2 — 5 — 2 — 3 — 4 — 4 — 7 — 4 — 3 — 5 — 7 — 5 — 5 — 5 — 5 — 5 — 7.

smislenosti reči, ali i ispražnjenost reči njenim svođenjem na čisto kvantitativnu vrednost, — ovde postaje još izrazitiji, u tome »brojanju«, deljenju i množenju. To je jedan »račun«, ova pesma *Pohod,* ali na nivou algebre do deset, — do jedanaest i dvanaest: igra prve, osnovne računske radnje, deljenja i množenja, sabiranja i oduzimanja, svođenjem reči na brojeve kojima se operiše, tako da je reč, kao broj slogova, prazna forma, reč čistoga formalizma, utoliko naglašenijeg što se ta reč, još, rimuje, i to bez i najmanjeg akcenatskog pomeranja u rimama, ali tako da je i »leš«, u ovoj formalizaciji reči, *samo jedan slog a ne leš,* kao što je »krv«, u grupi stihova: »Viju, / Riju. / Krv se penuša, / Gruša, / Komeša«, *samo jedan slog,* početan u ovom petosložnom stihu »Krv se penuša«, koji je, opet, samo jedan kvantitativni moment, jedan presek među stihovima od po dva sloga (sa završnim trosložnim »Komeša«): »Viju, / Riju, / Gruša, / Komeša«. Hoće se pokret, i tako se hoće ovo razbijanje stihova i ova svevlast slogova, ali tako se formalizuje sve, a pre svega »krv«, i »leš«, i tako, u tom formalizovanju (i zahvaljujući njemu), i može *leš da postane samo element ove igre,* da se verbalizuje i obespredmeti: to je, sigurno, najviše obesvećenje do koga je Milutin Bojić došao, neuporedivo veće od onoga na koje je bila spremna njegova Simonida ili njegov očajničko-jalovi herostratizam: obesvećenje »leša« i »krvi«, kojima je oduzeta njihova sopstvena stvarnost, koji su apstrahovani ovom algebarskom operacijom u slavu pokreta, obesvećenje istine onoga istog »naroda« koji će se, ovde, u pesmi *Razmah,* prikazati Bojiću kao nekakvo živo oličenje razjarene Žudnje, njegove »razgnevljene sete«:

Moj Narod dahće, dršće, stremi
I divljim okom besno luta.

Taj narod što »dahće« i »dršće«, što ovako okom »besno luta«, to nije srpski narod 1913, nego je to Saloma ili Bojićeva Žudnja, Eros Pomame, starozavetno pleme Krvi koja čulnost izjednačuje s prosipanjem krvi, vrat Žene (ženke) u pohoti, sa neprijateljskom kulom, ona »razgnevljena seta« Bojićevoga *Zaljubljenog Davida:*

Rušio sam kule, satirao čete, —
A danas sam željan krvi iz tvog vrata.

To je »besni tanac« Salome, jer »tako mru na Jugu«,[46] žudnja za Krvlju, ili Krv Žudnje koja ne preza ni od čega; ali koja, u tom svom oslobođenju, ne vodi novoj slobodi poezije, jer neće njen jezik onako kako neće nikakvu posrednost, kako hoće samo što neposredniju svoju objavu.

To je krajnji vid individualizma, koji više ne krije svoje pravo Ja. To više nije individualizam koji je Dučić iskazivao melanholijom iluzije, himerizma, paradoksa, ili koji je Rakić izražavao očajničko-gordim stavom, sjajem zaleđene, zadržane suze, — individualizam koji se (osim u nekoliko aforističkih trenutaka Dučićevih, ili u trenucima pseudo-aristokratskog poricanja sveta drugih, kod Rakića), iskazuje prevashodno posredno: Milutin Bojić je bez ove posrednosti. On je nje lišen, delimično kao mlad čovek, ali najsudbonosnije po udesu onoga koji dolazi posle kulture drugih, posle Rakića i Dučića: po udesu onoga koji zaključuje jednu epohu, a ne otvara novu, po udesu *kraja* koji je uvek ovako *neposredan*. On je neposredan (za ukus građanstva njegovoga vremena, valjda i brutalan), jer je već sama prezrelost jedne kulture, njena dovršenost: to je neposrednost kulture koja je došla do svoje samosvesti, čiji tvorački subjekt nije više u zabludi o svojim stvarnim pokretačkim motivima, čije Ja nije pod maskom u ogledalu sopstvene svesti. Ta potreba da se brutalno sve kaže ili da se »ide do kraja«, nije drugo nego izraz samog kraja do koga je stigao duh ove kulture, izraz same *dekadencije* njene. Nema više misterije, u stilu himerizma, koji će glad Ja za samim sobom da iskazuje sanjarskom melanholijom, kao kod Dučića, ili ponosom, kao kod Rakića. Samoživost, kao samodatost ovoga Ja, razgolićuje se, — to je jezgro koje se otkriva neposredno, jezgro koje više nema potrebe ni za kakvom mistifikacijom, ali koje više nije podloga i ni za kakve transformacije. Iskrenost, ogoljenost Bojićeva, to je ova nemogućnost transformacije. Nema nikakvog *mentalnog prenosa* osnovne volje, ali ni onoga koji omogućava kakvo-takvo usložavanje duha. Sve se ogoljuje. Ne samo što to nije Dučić, koji će, posvećujući se himerama svoje automistifikacije, da objavljuje svoj egotizam, nego to nije čak ni Rakić, koji je utoliko brutalniji od Dučića ukoliko je njegova sposobnost za ovaj mentalni prenos, za ovo preobražajno usložavanje (i usložavajuće preobraženje) početnog, osnovnog stava Ja, drastično manja od Dučićeve sposobnosti. To je pesnik koji se neće samo

[46] U pesmi *Saloma*, završni stih: »Tako mru na jugu. Saloma. Saloma«.

zadovoljiti da iskaže apsolutnost sopstvenog Ja govorom o anđelima i demonima, kao u pesmi *Lepota* (na početcima svojim, 1910): »Anđeo i demon tobom s neba sleću — / Tobom Gospod živi, svetovi se kreću«, potpuno u duhu ateizma građanskog individualizma, pa to čak nije ni sâm onaj Bojić koji će reći: »Ja imam Boga pred kim se ne kleči«, i koji će ovome ateizmu, neospornom i kod Rakića i kod Dučića (pre Četrnaeste), ali nikad u ovako deklarativnoj formi, da dâ vid pobune: »Hulim Boga da se nebo ustalasa«, nego je to Bojić koji će, u istoj 1910, da dođe i do brutalno-neposredne svoje reči: »Verujem sebi. . .«[47] Taj Bojić, koji kaže »Verujem sebi«, jeste neposredan, *ogoljen* izraz egotizma kojim se Ja uzdiže do božanskog principa, kojim ono postaje »Gospod« za samoga sebe, obogovljeno Ja za koga, zbog toga, izvan njega ne samo što nema nikakvog boga ni božanstva, nego nema i nikakvog drugog Ja. Ali ovo »Verujem sebi« je pra-stav svakoga stava Rakića i Dučića, ona osnovna, opšta pretpostavka njihove poezije, i onda kad ona traži Sumnju (ili tek *najviše* onda), u slutnji o duševno-poetskoj neplodnosti ovoga »Verujem sebi«: i pseudo-aristokratizam, između prezira i očajanja, i iluzionizam (himerizam) jesu samo poetske transpozicije ovoga »Verujem sebi«, tako da je čitava poezija, koju su nalazili Dučić i Rakić, ako se sagleda u perspektivi ovoga mentalnog problema (i u perspektivi »donje«, mentalne istorije srpske lirike u prvom desetleću veka), u stvari samo pokušaj poetske (a najčešće *poetične)* artikulacije ovoga istog »Verujem sebi«, pokušaj njegovog *posrednog* izražavanja. Moć prenosnog izraza ovoga »Verujem sebi« kod Dučića je nesravnjivo najdublja: to je njegov himerizam, kao poetska verzija subjektivističkog idealizma i svojevrsnog indeterminizma koji će se iskazati, u najznačajnijim Dučićevim časovima, previdom sveta i njegovom mistifikacijom, kao estetizam beskrajnosti ovoga Ja koje sebe oseća kao savršeno nezavisni, samotvorni kosmos; kod Rakića, to je njegov pseudo-aristokratizam, rođen u izdvajanju od drugih, u doživljaju prokletosti, u gordosti što se ta prokletost ne kazuje krikom nego joj se suprotstavlja sopstvena moć ćutanja, kada ovo Ja postaje sebevlasno, Ja kroćenja, čista snaga samosavlađivanja, prećutkivanje što upućuje jezik svečano-recitatorskom tonu. Kod Bojića, ovaj stepen prenosa je najmanji: u njegovoj poeziji je »Verujem sebi« došlo do najneposrednijeg izraza: to je *poezija samosvesti egotičkog Ja,* koje čak postaje

[47] U pesmi *Mladost*.

svoj sopstveni najviši cilj, i koje ne prestaje sebe izazivački da ističe. To je velika demonstracija ovog i pre Bojića prisutnog, ali i potiskivanog egotizma, pa je zbog toga to *poezija na najnižem stupnju prenosno-simboličkog i prenosno-metaforičkog izraza.* Najčešće, to i nije metaforičko-simbolička artikulacija ovoga »Verujem sebi«, njegovo razlistavanje u ritmove i vizije doživljaja, nego njegov neposredan izraz, bez ikakvog prenosa. Sposobnost za preobražavanje tog prapočetnog, preduslovnog stava, kod Rakića je već mala; kod Bojića je gotovo ništavna. Otuda, ona »iskrenost«, koja je isticana u poeziji Rakićevoj, a koja je izraz njegove nesposobnosti za ma kakav duševno i duhovno složeniji preobražaj početnog mentalnog stava, za ma kakvo njegovo usložavanje (najmanje za ono koje će, u pesmama posle 1908, i do 1914, na mahove znati Dučić), kod Bojića izgleda apsolutna: to je potpuna nesposobnost za transformaciju, kao nesposobnost Ja ovoga »Verujem sebi« (kao samodatog i samodovoljnog Ja) za ma kakvu *drugost:* ne samo među bićima, nego i u samom jeziku. Odsustvo drugog, u svesti Ja ovoga »Verujem sebi«, jeste i apriorno odsustvo mogućnosti preobražaja: izražajna ogoljenost (neposrednost) ovoga samodatog Ja, koja može da deluje kao izraz njegove slobode, u stvari je izraz njegove oslobođenosti od drugoga, i od drugosti, i na ravni egzistencijalnoj i na ravni jezičkoj. Ta neposrednost je egzistencijalna anti-drugost, i izražajna anti-metaforičnost i anti-simboličnost, ali samim tim, u Bojićevom iskustvu, ona je i posvećivanje u bezizlaznu apstraktnost, onu što počinje tamo gde prestaje mogućnost drugog ili mogućnost preobražaja. To je traženje krvi od reči »krv«, i strasti od reči »strast«, i zato nalaženje čiste apstrakcije umesto krvi i strasti, nalaženje one *praznine* koja je u poeziji Rakićevoj iznuđivala recitatorstvo, a koja je u njegovoj, Bojićevoj, poeziji, izazivala (svojim uvećavanjem) patetičnost, i to utoliko više što je Bojić, koji je pokušao da se, i u jeziku, zadrži tamo gde »Tisuć kapi krvi lije se u vale«, i gde »Od straha pred Novim svaki damar trepti«,[48] bio naslednik parnasističko-racionalističke forme, onakve kakva se oblikovala u poeziji njegovih neposrednih prethodnika, a koja je nađena u težnji suprotnoj njegovome htenju, — u težnji objektivacije sopstvenoga Ja, njegovog samopotiskivanja ili »disciplinovanja«.

Ako Bojić nije recitator, kao što je Rakić, to je zato što ne prihvata suzdržanost, onu samodisciplinu koja je Rakića upućivala recitatorstvu, tom *govoru po unapred strogo utvrđenom obrascu,* tom jedinom jezičkom vidu apriorne forme; ali on je patetičar, i to utoliko više što je prokletije pesnik praznog verbalizma, jedne izvanredno velike izražajne apstraktnosti: njegov pokušaj da, u okviru ovog apriornog obrasca, u okviru ovoga skroz racionalno-racionalizujućeg *poretka* slomi rakićevsku samodisciplinu, onaj rakićevski pesimizam kao krajnji, i neumitan, oblik samo-uskraćivanja, i da tu otkrije ritmove proključalog mesa koje ne pristaje ni na kakav poredak, jeste pokušaj da se »animalnost«, kao »krv« i vansvesnost, kaže stihom nađenim upravo u žudnji za kroćenjem svakog životinjstva. To je, uistinu, kao pokušaj njegove Simonide da se nađe u zagrljaju sa Danilom, čovekom (i duhom) države, a da ipak ostane Simonida, — Simonida ostvarene žudnje, Simonida u državi. Nema Simonide u državi: nema iracionalnosti (»animalnosti«) u racionalnom poretku, u »državi« apriorne forme građanskog *(državotvornog, rakićevskog)* parnasizma. Forma je tu država, ona je Danilo koji lomi glad, puno njeno ispoljavanje, ona je apriorni ritam koji ne dozvoljava objavu ritma »krvi«, i zato dozvoljava samo grčenje, one silne konvulzije koje se osećaju negde u preistoriji Bojićeve pesme, u njenom tamnom početnom impulsu, ali koje umiru, bez traga, bez dubljeg odjeka, u krajnje rasvetljujućem parnasističko-racionalističkom modelu Bojićeve strofe. Ona ne dozvoljava provalu Krvi. Država nije svetilište Krvi. Provala Krvi za državu je provala njenog sopstvenoga Potopa, njenog Strašnog suda. Bojić je tražio Krv, ali njegova strofa, njegov stih ne dolaze do *dubinskog* sukoba apriornog modela, kao ograničenja, i ovoga čisto nagonskog, iracionalnog sloja: parnasistička forma nije ovde ograničenje koje mobiliše snagu duha i jezika; njena vlast je neprikosnovena, i kao takva ona zavodi iz tvoračkog sukoba iracionalnog i racionalnog, u *lakoću* stihovanja. Ta je lakoća velika; mestimično, ona ima i izvesnog *sjaja;* ona je, čak, valjda i preduslov njegovoga ciklusa *Priče,* koji obuhvata najznačajnije erotske pesme koje je on napisao (u prvom redu to su *Zaljubljeni David* i *Saloma);* ali te priče, u stihu, sa mestimičnim dinamičkim nabojem, i dolaze po imperativu ove lakoće Bojićevoga govora u stihu (lakoće koja zahteva stihovano pričanje, ili dramski govor u stihu),[49] ali lakoće koja nije ništa drugo nego uskraćenost ovog

[48] *Vetrom šibani* (1912).

[49] Čak je pomišljao i na *roman u stihu* (v. Stojan Živadinović, *Sećanje na Milutina Bojića, Venac,* 1924, IX, 7).

sukoba, one unutrašnje tenzije u samom jezgru pesme, onog napona u dinamičkom protivstavljanju apriorne forme, kao ograničenja, i Erosa kao nemirenja sa ma kakvom formom, — kao vanracionalne, vanformalne slobode, — napona koji jedini omogućava proboj u suštastvenu materiju jezika, i koji volju jezika i volju žudnje vodi dinamičkom jedinstvu. Za ovo jedinstvo jezika i žudnje ne zna Bojićeva pesma. Bojiću je bila uskraćena milost ovoga pakla. Uvek ima jedna praznina u samom biću njegove pesme, pa i u najboljim Bojićevim trenucima: nešto nesavladano, jedan *nepobeđeni prostor*. Kao i u drami *Kraljeva jesen* (tom najznačajnijem Bojićevom radu): Simonida i Danilo, u centralnoj sceni, u vrhunskm dramskom trenutku, ne dolaze do dramski antitetičkog jedinstva, kroz sukob: jedino *situacija*, i jedino *dvanaesterac*, — koji njih dvoje tvore naizmenično, kao u dvopevu (i to onih pevača što se i ne vide, na operskoj sceni, dok se gledaju), — sjedinjuje ih. Ostaje nešto nesavladano, spoljašnje. Ono tipično rakićevsko, pa i uopšte parnasističko: bića su *slike*, po ljubavi parnasizma za sliku, za skulpturu, kao nešto po sebi dato (a što se hoće otuđenjem od opštenja), — objekti, savršeno zatvoreni u sebe. Objekti koje ni Krv Erosa ne može da izbaci iz njihove *tuđosti* svemu oko sebe. Jezik je tuđ Bojiću, i utoliko je *rečitiji:* to je reč, a ne jezik: elementi njegovi, koji se pokazuju, ne njegovo biće koje zrači indirektno (i nikad se ne pokazuje). Nešto ledeno, što Eros ne može da otkravi: ograničenje koje se ne pretvara u funkciju iracionalne snage, njenom pobunom. Jedan romantizam, možda romantizam Krvi, ali zaleđen u ovu parnasističku formu. Unapred slomljena pobuna. Ili pobuna lišena svog podzemlja, iz kojeg treba da zrači njena vatra. Svemoć Države. Suštinski, *mentalno* neugrožen rakićevski stih, iako nije u svesnoj službi samo-zakidanja, svesnog samopotiskivanja u kome očajnik Rakić može da nađe jedino blaženstvo. Stih koji, ovde, »na poslu« na koji ga M. M. Rakić, autorepresivan, ali i oprezniji od Bojića, valjda i sa pouzdanijim znanjem dokle mu ide »tehnika«, nikada ne bi zaposlio, oslobađa se recitatorstva autorepresije pretvorene u pseudo-aristokratsku »uzvišenost«, ali ne i ove praznine. To je praznina koju zna Rakić, koju je Bojićeva Krv htela da pobedi, — kao svojim talasom da je preplavi, — ali koju Bojić ne pobeđuje. Kod Rakića, koji *hoće* autocenzuru, »gospodstvo«, ta praznina recituje; kod Bojića, koji *neće* autocenzuru, nego apsolutnu slobodu, — ali onu koja se daje lako, odjednom, kao piće blaženstva, kao vatra, — to je patetika

umesto recitatorstva: *patetika kao najznačajniji plod ovoga braka svevlasnog parnasovskog modela i Krvi*. Patetika koja nadjačava recitatorstvo, ali ne i ovu prazninu: suštinski, samo pojačan ton, samo gornji duševni registar recitatorstva. To je patetični verbalizam: *vika u pustinji, ali koja ne može da nadviče ćutanje pustinje,* vika koja pustinju ne može da pretvori u ona obećana jezera, koju je sanjala žudnja kroz Salomu: »Daj mi moć da sišem jezera duboka / Ispod vrela peska«.[50] Svaki stih ponavlja ovu molbu; ali svaki stih završava u ovom pesku. Ako ima sjaja kod Bojića, to su »uspeli« stihovi: sjaj ovoga peska. To je vika protiv praznine, ali koju upravo praznina hoće: praznina koja »govori« jedino vikom, onom u kojoj biće nestaje. To nije Oskar Vajld, kao što se mislilo; Vajld može da uputi Bojića na Salomu,[51] ali ne i na ovu viku, — kod O. Vajlda nema patetike: Vajld je estet i cinik (i estet upravo zato što je cinik), i to svuda, a pre svega prema Krvi, koju on pretvara, sa osmehom, u materiju svog estetizma. Bojić je naivan, i brzoplet. Kod njega, to je smetenost usred pustinjske vike, apstraktnost pustinjska koja se produžava u nemoć usaglašavanja Krvi i jezika: praznina, pukotina zinula između Bojića i njegovog izražajnog modela, između »jezera« iracionalnosti i »peska« ovoga svevlasno-racionalnog sistema, ovog izražajnog modela, — između njegove reči i njegove »stvari«. Odsustvo protivurečja reči i stvari, kao one unutrašnje drame pesme (drame koja se ne može »prikazati« na sceni, drame koja fatalno ostaje bez scene), — one u kojoj jedino reč dobija stvar, i stvar reč, — jedan *rez* između njih, retoričnost jezika ograničenog na *kvantitativne* svoje mogućnosti samim odsustvom ovoga protivurečja u kome jedino je mogućan preobražajni kvalitet, ono »novo« koje je Bojić upravo hteo htejući svoj erotizam.[52]

Racionalna organizacija njegovoga jezika *ni za jedan jedini stepen nije manje konvencionalna nego u poeziji njegovih nepo-*

[50] U pesmi *Saloma*.

[51] Vajldova *Saloma* je opsenila Bojića: njeni tragovi jasno se čitaju u njegovome delu, — možda pre svega ljubav za blesak, za sjaj, i metafore tu nađene, — a kao pisac pozorišnih prikaza u *Dnevnom listu* i *Pijemontu* on u dva-tri maha govori o njoj.

[52] Postoji u Bojiću slutnja veze između vrhunske erotske senzacije i »Novog«. Ta veza iskazuje se strahom: »Od straha pred novim svaki damar trepti« *(Vetrom šibani)*: Novo je uvek »nejasnih oblika«, ono je neumitno bez svog oblika, — »nejasnih oblika jedno novo čeka« *(Bajka o ženi)*, — i otuda ono i izaziva strah u samoj želji za njime. Erotizam je upućivao Bojića na ovo Novo

srednih prethodnika i savremenika, onih koji su, najčešće, ili ostajali izvan ovoga sukoba, ili su (kao Rakić) taj sukob potiskivali, dolazeći do modela svog parnasizma upravo pod imperativom ovoga potiskivanja. On je od njih nasledio osnovne principe versifikacije kao načela kulture potiskivanja. On će dati, patetičkim zamahom, i u svome kultu igre, izvesne nove vidove tom stihu (pre svega preobražavajući, ovako, njegovo recitatorstvo u patetiku, ili njegov, — rakićevski, — »povišeni ton« u grmljavinu, ističući posebno usamljenu reč, tako da ova reč nigde nije tako moćno istaknuta, u svem svom blesku, kao u njegovoj poeziji), ali doista nije uspeo da dođe do onog čemu je najviše težio: do stvarnog pokreta. Patetika nije stvarni pokret, nego pokret spoljašni, ne u dubinskom jezgru jezika, i ne u biću, nego površinski: u retoričkom njegovom sloju, prividni pokret ili *očajnički pokušaj pokreta usred nepokretnog*, očajnički pokušaj da se nepokretno pokrene, da se u odsustvu unutrašnje dinamike bića i jezika u međusobnom traženju, i izvan bića, *jezik uzme za biće* ali, tako (i neumitno), da se verbalizuje samo biće, da se ono svede na reč. Ono što je neiscrpno patetično kod Bojića, to je ova reč umesto bića, — u odsustvu bića, — to je *reč kao biće*, ona kojom biće ne bira sebe nego koja je, bez bića, samohtenje: prazna reč praznine u koju je gurnuto biće, reč koja vikom, patetičkom retorikom, pokušava da se »preobrazi« u biće, — da ovu prazninu (ne-biće) preobrazi u biće, — nalazeći tu *viku* u ovoj praznini, ali i ponavljajući tu prazninu ovom vikom. To je *reč, a ne biće*. Jedna reč najčešće vanredno laka, i koja teče gotovo neosetno ispod Bojićevog pera, ali reč koja je »spoljašna«, onako kako su sve »stvari« ove egzistencije savršeno spoljašne. Jedna *dekorativna* reč egzistencije koja je svedena na elemente »dekoracije«, na te stvari bez sadržine, na stvari bez bića: od

»nejasnih oblika«, ali Bojić se toj nejasnosti nije odazivao: ako je bio smeon pred društvom, sposoban da objavi ideal svog panseksualizma, i to kroz motive sado-mazohizma, on nije imao snage da se prepusti ovoj »nejasnosti«: strepnja od te »nejasnosti« je kod njega strepnja pred stvarno-egzistencijalnim Novim, na koje ga je upućivao njegov erotizam. On je ostajao u jeziku parnasizma kao u jeziku ideja i veoma jasnih oblika. Otuda on može samo *prividno* da se učini kao prethodnik pesnika Tela (Rastka Petrovića i Oskara Daviča), koji su pre svega pesnici velikoga otvaranja »nejasnosti«, ili pesnici Novog onoliko koliko su pesnici stvarnoga erotizma (Daviču) i stvarnoga Tela, u svim njegovim manifestacijama (Rastko Petrović): Bojić zato ostaje *tematski* pesnik Novog, ali u krugu jasnih oblika poezije koja mu neposredno prethodi, i koja za ovo Novo, kroz iskušenje nejasnosti, između ushićenja i strepnje, uopšte ne zna.

bića slobodne stvari i, s njima, od bića slobodne reči. *Sjaj* ovih reči dolazi otud, iz istog vrela, iz kojih i ova lakorečivost: iz ove nebitnosti, koja je uvek sjajna; ali i *vulgarnost* njihova, koja ne jednom »progledava« razrokim pogledom iz tog sjaja, iz iste je nebitnosti ili praznine. Gde nema samotraženja bića, napora egzistencije da isija svoju esenciju, ima uvek lakoće reči, lakoće govora, ali i ove vulgarnosti od bića odvojene reči: onoliko koliko voli Bojića, praznina voli vulgarnost i sjaj reči što, poljem njegovih stihova, ponekad kao da se otimaju za prvenstvo.[53] Ako je ta reč teatralna, njena teatralnost je potpuno u istoriji takozvane »savršene forme« pesničkog majstorstva srpske poezije u prvom desetleću veka, onoga koje je isticano kao stvar ovladavanja stilom, književnom pismenošću, takozvanom »evropeizacijom«, a koja je, u stvari, delo ovoga apstrahovanja jezika, ili apstrahovanja (potiskivanja) izvornog bića: to je forma umesto bića, ne forma kao sredstvo bića, nego *forma kao samo biće*, formalizacija bića kojoj odgovara tendencija opšte njegove racionalizacije, ona građanska racionalnost koja ne samo što biće ugrađuje u »gotovu« formu nego ga i daje za formu, verujući da je privid jedina istina (Dučićev himerizam), i da, otuda, služba prividnosti jeste isto što i služba istini, a da stvaranje neke savršene forme znači stvaranje najviše istine. Sjaj ove reči, njena istaknuta lepota i lakoća, to je tamnost u koju je prognano biće. Iz ove tamnosti, ono će se grcanjem, između dva preloma stiha, javiti kroz Rakića, kao iz najdublje dubine: ono će se naslutiti u beskrajnosti, kao u nekakvoj plimi svetlosti, kod Dučića, u muzičkoj frazi njegove na mahove izvanredno zaokrugljene strofe kroz koju biće kao da se rastače u svetlosti, i dolazi do dodira sa sobom u času kad se rasplinjava i rasejava u svetlost: trenutak srećnoga bola, kao trenutak narcistički htene melanholije estetizma. Kod Bojića, mlađega i *potonjega*, nema te misterije iščezavanja, ni rakićevske tragike grča; ima ogoljenosti, anti-misterijske, i *brutalne* zato, one koja je govorljiva, koja ima reči, ali nema dodir s jezikom; tu ima teatralnosti, i recitatorstva,

[53] *Vulgarnost* je u Bojićevoj poeziji na mahove neosporna, i na nju je već ukazivano. Dušan Z. Milačić (u članku o Bojiću, u časopisu *Misao*, 1920, knj. II, sv. 10) ukazuje na Bojićeve često upotrebljavane reči i izraze, kao: *loče, riče, bljuje, pljuje, utrljanu znojem, ude sazrele i vruće, zagaditi gnojem*, kao na izraze koji, kod njega, »zadržavaju najrealniji smisao i izraz najnižeg vulgarnog govora«, ukazujući na to da je Bojić »upotrebljavao iste postupke u izrazu, kad je opevao buru života i samoću, vrtlog strasti i jesenju melanholiju. I tako kod Bojića logički i psihički uzroci vrlo često nisu našli logičke i psihičke izraze«.

koja će se javiti kroz Rakića pa i kroz Dučića (kroz njihove aleksandrince, pre svega), ali koja je ovde izvanredno naglašena: to je lakoća reči koje je napusto jezik, i koje se utoliko lakše daju ukoliko se jezik manje daje, ukoliko tu manje ima napona između bića i govora, manje muke neizgovorljivog bića da progovori.

Ona će se preobraziti u patetiku, u vanredno patetičan verbalizam kao »govor« praznine, ali preobraziće se i u pozorište: Bojić, koji piše drame u stihu, sa spretnošću doista neviđenom pre njega, to je ova pred-bojićevska teatralnost srpskog recitatorsko-deklamatorskog stiha, podržavanog kultom forme, koja će se iskazati, uveličavanjem svojim, kroz Bojića, kao sâm teatar. Bojićev teatar, to je ova teatralnost stiha prve decenije veka koja dostiže u njemu kulminaciju. To je ova lukava podatnost reči, koja se daje stihu s lakoćom utoliko većom što se manje daje naporu samotraženja bića, ili što je tu biće više »formalizovano«, biće koje nema problema, nema unutrašnje drame, i drame sa jezikom, i koje je zbog toga sposobno za dramu »u stihu«. Tu ima drame »u stihu« jer nema drame bića i

Znatno kasnije, u jednom pismu upućenom dr Vladeti Vukoviću, koje je ovaj objavio u već navođenoj knjizi *Književno delo Milutina Bojića*, on je zaključio da je njegov »negdašnji sud o Bojiću prestrog, naročito kad pomislim da u Bojićevim godinama ni najveći pesnik XIX veka, Viktor Igo, nije pisao bolje pesme nego Bojić«. Međutim, Rastko Petrović, u istim godinama kao Bojić, ne samo što je pisao »bolje pesme«, nego nikada nije bio vulgaran iako je njegova služba Telu bila još predanija, i apsolutnija, od Bojićeve: ako pesnik *Otkrovenja*, — koji je pevao »preobražavanje hrane«, »zanosni trbuh što je mašina«, i koji je, u *Devedeset neprikosnovenih stihova*, objavljivao: »Ne, duhovnost mojoj pustolovini mišićnoj samo smeta«, u duhu svog idealnog, anti-civilizacijskog mita »ljudožderstva«, — ni jednog jedinog trenutka nije vulgaran, to je zato što je on prihvatio iskušenja »čudovišta bez oblika«, iskušenja van-jezičkog i van-obličnog, ali u samom jeziku, i u samoj svesti, ne suprotstavljajući im jedan apriorni model stiha, kao Bojić, nego otvarajući se ritmovima ovih iskušavanja. On zna za opasnost praznine, i za *ekstazu* u koju ona upućuje, pa i za patetičnost rečenice što se tu nalazi, u ovom sukobu reči i Tela, ali on je *usred žarišta* tog sukoba, kao usred same čovečanske drame: ritam njegovog stiha ponavlja ritam ovog sukoba, i svih ovih iskušavanja, a reč, koju on tu ispisuje, koju (»kao ogromna plazma sred drhtanja«) uspeva da zadrži usred ključanja »mišićnog tkiva«, jeste reč sa samog vrela tih sukoba, jedna duboko egzistencijalna reč (ili reč sa izvanredno velikim egzistencijalnim »pokrićem«), a ne reč nađena izvan vatre i ritma tog sukoba, izvan *odnosa* jezika sa tim sukobom. Gde ima ovog odnosa, nema vulgarnosti. Vulgarnost, do koje je stizao Bojić, nije poreklom ni u stvari ni u reči: ni stvar ni reči po sebi nikada nisu vulgarni (ni »plemeniti«), jer »po sebi« nikada i ne egzistiraju, — oni su u međusobnim odnosima traženja i odbijanja, naslućivanja jedinstva i njegovoga zamiranja. *Vulgarna je samo*

jezika, jer nema drame u jeziku: sve je lišeno problematičnosti, i zato je sve lišeno drame. Dramatizam iz dubinskih slojeva ide na površinu. Patetika unutrašnjeg (u drami bića i jezika, u drami samih »stvari« egzistencije) neodoljivo stremi površini: kao što je reč »dekorativna«, tako je govor upućen na dekorativnost. Reč je element dekora, ali zato što je biće u ovom pospoljašnjenju, u ovoj eksteriorizaciji, »dekorativno«, biće koje se *predstavlja*, spolja, koje ide u pozorište. Bojićev put na pozorišnu scenu jeste krajnji izraz, nedvosmislena demonstracija ovoga puta pospoljašnjenja, objektivacije reči u srpskoj lirici, od Vojislava Ilića preko Milana Rakića do njega samoga. Teatralnost ove eksteriorizovane reči koja se, u kultu forme (ili skrivenom, a nezadrživom, kultu samo-otuđenja bitnoga tvoračkog Ja, koje se stavlja u službu formi, i pretvara u svojevrsnu funkciju njenu), neprestano iskazivala kao nesavladljivi izvor recitatorstva i deklamatorstva, u Bojiću nalazi svoj vrhunski izraz, svoju krajnju konsekvenciju: to je ova njegova teatralno-teatarska reč, taj poslednji izraz »majstorstva«, ali i »majstorskog« odnosa prema jeziku, odnosa kojim se iz poezije ide u pozorište: iz sfere u kojoj se

bezodnosnost; vulgarna je praznina: odsustvo koje se predstavlja kao prisustvo, reč koja ne pamti stvar, koja nije iskupljena dodirom sa stvari, i čija vulgarnost je vulgarnost samodatog, egzistencijalno apstraktnog, vulgarnost van-egzistencijalnog koje se uzima za egzistencijalno, ali koje je čisto likovanje unutrašnje bezodnosnosti, neadekvatnosti doživljaja i jezika, posvećivanje u ironičnu nepreciznost. Vaspitavan na stihovima Viktora Igoa (na čiji retorični dvanaesterac se najčešće ukazuje u vezi s Bojićem), ali i Bodlera, a ne manje i Verharena *(Himna životu)*, on je pisao, u dubokom nesporazumu čulnog i jezičkog, iracionalnog i racionalnog: »I ti na njih usne *da postaviš* žudne«, »I dok mrem *da topliš* moje telo studno«, »Isturenih usta pijem snagom celom« *(Himna*, iz 1911), ili: »O nek ti rekne taj poljubac što se / *Svršava* novim poljupcima . . .«, ili: »Da kričiš dok ti se žuč krvlju komeša / *I da svesno pojmiš onaj ponos holi* / Kad se dublje, ludo samo krvlju voli« *(Vetrom šibani)*, kad nosioci vulgarnosti nisu reči kao »loče, riče, bljuje, pljuje«, nego sasvim ne-erotski izrazi: »da postaviš«, »da topliš«, koji su, kao savršeno neadekvatni onome što tu uzalud pokušava da se kaže, jedan nesporazum sa željenim, jedno ogrešenje o njega: uvek reči koje ostaju »spolja«, izvan same stvari, mrtve reči u kojima umire i sama stvar, jedna tuđost koja deformiše stvar i koja je tu jemstvo *suštinske* vulgarnosti. Ne vulgarnost usta koja »piju«, nego vulgarnost *»isturenih* usta«, vulgarnost tih nemogućih, groteskno karikiranih »usta«, vulgarnost reči odvojene od »stvari« ali i okrenute protiv nje, vulgarnost kao udes apstrakcije (one što trijumfuje u tipično rakićevskom: »snagom *celom«*). Onaj poljubac, koji ne može biti vulgaran, ali što se »svršava« novim poljupcima, ta *svršenost u nesvršenom*, kad to »svršava se« jeste vulgarno isključivo jer je neadekvatno ovoj nezavršenosti, i, čak, u punoj suprotnosti sa njom, — kao što ni vulgarnost ni banalnost »po sebi« nije u onome »da kričiš« (ni u žuči, ni u krvi), nego je banalnost u onome:

volja bića traži kroz volju jezika, i njegove otpore, u svet u kome je jezik pasivno sredstvo, bez otpora, jezik savladan aleksandrincem, izvanredno tečan i podatan (uvek otvoren reprodukciji), ali čija podatnost je prividna: taj stih ostaje *između* jezika i bića, — to je stih koji biću uskraćuje jezik utoliko više što jezik čini sve bezotpornijim i, zato, sve manje funkcijom bića. To je jezik koji se ne daje biću, pa je zato svečan i sjajan: njime se ne govori nego recituje. On bukvalno *gura* u recitovanje, u teatralnost ali i u sami teatar: taj Bojićev dvanaesterac u teatru, to je ta *teatralnost aleksandrinca koja zahteva teatar,* teatralnost koja je to već najavljivala kroz Rakića, pa i kroz Dučića, kroz koje ne jednom kao da doziva (posebno kod Rakića), svečano-recitatorskim tonom, pozorište; Bojićeve drame, u aleksandrincu, to je odazivanje teatra ovoj unutrašnjoj teatralnosti aleksandrinca. Bojić, kao dvanaesterac u teatru, to je krajnji izraz i krajnja tačka teatralno-teatarskog versifikovanja u srpskoj poeziji na liniji od vojislavizma do parnasizma, dosledno i neumitno ispoljavanje teatralno-teatarske suštine aleksandrinca, njegove svečano-gorde »gospodstvenosti« koju je hteo pseudo-aristokra-

»I da svesno pojmiš onaj ponos holi«, jer je nesaobrazno, čak najoštrije suprotno, stihu: »Kad se dublje, ludo samo krvlju voli«: ta svest (i to još rakićevski stilizovana: »ponos *holi«)* u sukobu sa idealnom ljubavlju »krvi«. Ta bezazlenost Bojićeva, s kojom je on ovu ljubav »krvi«, »animalnu« ljubav, izmirivao sa »ponosom holim« Dučić-Rakićevim, na putu ka banalnosti i vulgarnosti (kao *agresivne banalnosti):* Rakić, koji je znao za grubosti doživljajem neiskupljene reči, u svom pseudo-aristokratskom »concours poétique«, dozivao je tu »animalnost«, ali je i zadržavao kao ideal, u daljini: on je znao dokle mu ide stih, i šta može njegov jezik. Prekoračiti mogućnost tog stiha, ali ostajući u njemu, to znači zagaziti, ne jednom, u vulgarnost. Bojićevo bezazleno izmirivanje, s lakoćom (oticanjem aleksandrinca) onoga »da svesno pojmiš« i ovoga »kad se (. . .) samo krvlju voli«, koje je neizmirljivo, i koje je egzistencijalno dramatično upravo svojom neizmirljivošću, — ta lakoća stihovanja, bez otpora »krvi« jeziku, — pa čak i bez otpora ovome rakićevskom »ponos holi«, — jeste puni iraz nepredavanja ovom sukobu, ali i puno jemstvo vulgarnosti kao neadekvatnosti, fatalne upravo u ovom nepredavanju. Jezik nalazi tu lakoću oticanja, po modelu forme, izuzete iz svakog sukoba koji bi je doveo u pitanje (i, dovodeći je u pitanje, davao joj novu unutrašnju snagu), ali u toj lakoći gubi, zajedno s otporima »stvari«, *svaki kriterij adekvacije,* nalazeći ovu vulgarnost neadekvatnosti: »Dok bi tvoja nedra ledena i bela / *Golicala groblje mog sprženog oka« (Grifos),* što je sve jedna *usiljenost* u kojoj i sama lakoća zamire: »Kad prirode se čin veliki zbiva / Želim, kad zastor raskrije se šumno, / U tvoje oči da tonem bezumno, / Jer u njima se sav čin *odsjaiva,* / Dok ponor njihov luč moga oka skriva« / *(U čas otkrovenja,* iz 1914). Vulgaran nije ni »čin« niti i jedna jedina reč koja je tu rečena, a ipak je ovde sve *vulgarnost kao mimohod »čina« i reči,* i nezgrapsnost (»odsjaiva«) tog mimohoda.

tizam Rakićev i Dučićev i koji je dozivalo, pre Bojića, pseudo-»vizantijsko« dvorsko srednjovekovlje, da ga kroz Bojića, najzad, potpuno i dozove: carevi i plemstvo koji recitujući govore, bez i trunke prisnijeg opštenja među sobom mistificirajući i sebe i svet oko sebe, nezadrživo su stremili, iz Rakić-dučićevskog aleksandrinca, svojoj pozorišnoj objavi: Bojićev Milutin ili njegova Simonida jesu scenska objektivacija udesa neopštenja kulture građanskog individualizma kao monadološke kulture gordo-svečanog, recitatorsko-deklamatorskog stila, »sjajne« forme iza koje se, međutim, duboko sakriva egzistencijalna suština. Bojićevo pozorište pseudo-aristokratskog, »vizantijskog« bleska, tek prividno pamti Rasina, Korneja, pa čak i E. Ronsara (ili ovoga poslednjeg pamti onoliko koliko ga pamti i sâm duh ovoga pseudo-aristokratizma, »sa tri svirača u crnome plaštu«): njegovo »vizantinstvo« jeste »vizantinstvo« dvorskih *fanfara i truba* aleksandrinca. Ono je poslednji i neizbežni stadijum parnasističkog aleksandrinca koji je bio osuđen na ovakvo pozorište, jer je sve pretvarao u pozorišni element i glumu ove pseudo-vizantijske, dvorske, gospode, osuđen na spoljašnost onoliko koliko je bio sredstvo eksteriorizacije bića, njegovoga objektiviranja u formu kao samodati entitet koji pristaje na versifikatora, »majstora«, utoliko više što manje pristaje na biće.

Kraljeva jesen je poslednja velika predstava koju je kultura građanskog individualizma do Četrnaeste prikazala sebi: u njenom trijumfalnom sjaju nije bio samo Bojićev, lični, trijumf, zenitna tačka njegove žudnje za Moći, njegovoga osvajačkog »hoću«, nego i trijumf kulture parnasističkog aleksandrinca, posle kojeg će ona biti osuđena na veoma brzo, i potpuno, iščezavanje: *Kraljeva jesen* jeste i jesen ove kulture. Zavesa koja je pala na kraju *Kraljeve jeseni,* uz jeku truba i fanfara,[54] nije samo označila, simbolično, kraj aleksandrinca na pozorišnoj sceni, — i to u času kada je on prvi put na njoj objavljen, — nego i kraj kulture građanskog monadološkog individualizma koji je u parnasističkom aleksandrincu našao jedno od najbitnijih svojih otelotvorenja: ta drama, prva u aleksandrincu na srpskoj pozorišnoj sceni, ne otvara jednu epohu nego je, naprotiv, zaključuje. Sjaj Bojićevog dvanaesterca je sjaj njegove agonije: on je sjaj savladanog izražajnog modela, jednog jezika koji je lišen svakog otpora, i čija moć, ona lakoća s kojom ga Bojić lomi na stihove

[54] U *Narodnom pozorištu,* 10. oktobra 1913.

od dvanaest slogova, jeste isto toliko znak oslobođenja od poezije koliko je znak oslobođenja od ma kakve *tamnosti* i njenoga otpora. Bojić, koji vlada rečima ovoga sverasvetljavajućeg, beznapornog aleksandrinca, u njegovom povišeno-svečanom, recitujućem tonu, i koga će zbog toga nazvati »kraljem reči«, u stvari je »rob reči«:[55] onaj čije vladanje je zapravo ropstvo, — reč njega pobeđuje svojom podatnošću. Dajući mu se, ona ga pljačka. Uskraćujući mu otpor, ona ga prepušta svome blesku, otiskujući ga na svoju periferiju. Bojić, — to neiscrpno, groznično »hoću«, — verovao je da može da vlada rečima nekažnjeno; on je verovao da ima cara u jeziku onako kako ga ima u državi. Njegovo »hoću« pretvara se tako u prokletstvo. On je proklet na Moć, proklet da veruje u moć Moći, u njenu dostižnost: očajanje u pustinji iskazuje se, i kroz njega, očajničkom verom u Moć, onom koja ostaje, jedina, kada nas sve drugo napusti. Ako je ljubav za njega ispoljavanje Moći, onaj seksualni čin kao suštinski čin Moći koja ne priznaje nikakvu individualnost (priznajući samo »fiziologiju«), i hoće samo prodiranje u drugog, ali nalazi tako ne samo gubljenje njega u sebi, nego i sebe u tome drugom, utapanjem u jedinstvenu Krv nadličnog Erosa, — u *pustinju Krvi,* — to je za njega i Poezija: čista Moć na delu ili upoznavanje *nemoći Moći.* Za njega, jedino je apsolutna Moć tvoračka, Moć koja se ni u čemu ne koleba. Po Bojićevom neporečnom uverenju, jedino Moć uvodi čoveka u Istoriju, u Ljubav i Poeziju, stvarajući od njega imperatora: *čovek je ili imperator ili ništa:* moć istorijskog osvajanja (car Dušan), erotskog osvajanja (car David), osvajanja reči (sâm Milutin Bojić): mora da je tako on sebe video, kao na nekakvom triptihu, — između cara Dušana i cara Davida. Čovek je pesnik samo kao čovek Moći: prema reči, on se odnosi kao imperator prema neosvojenim pokrajinama, ili kao Bojićev David prema ženki: nasilnim prodiranjem u nju, žudnjom za onom dubinom koja, međutim, neprestano kao da izmiče. Čin pisanja (pesničkog) imao bi da bude kao čin ovoga erotskog prodiranja, u žudnji da se prodre još dublje u Telo, ali u očajanju, kroz neprestano obnavljano otkriće da ostaje uvek još nešto, još jedan neosvojen sloj, *još jedna neosvojena »pokrajina« Tela,* neki ponor — gde je

[55] Branko Lazarević nazvao je Bojića »kraljem reči« *(Letopis Matice srpske,* 1914, CCXCVIII), a Isidora Sekulić (u *Srpskom književnom glasniku,* 1935, XLIV, 4; v. *Analitički trenuci i teme,* II, Beograd, 1941) »robom reči«: »Bojić je postao, kako neki kažu, ‚kralj reči', a mi velimo: ‚*rob reči*'«.

Telo, tamo je ponor, onaj što se ruga osvajačkom duhu, — nešto što izmiče, što se povlači, tako da čin erotski jeste čin ushićenja što se smenjuje sa ovim očajanjem, neprestano udaljavanje i vraćanje, put osvajanja koji otkriva neosvojeno i neosvojivost, prodor za prodorom, približavanje kome sledi gubljenje, sastajanje, ali koje pada u rastajanje, otkriće nužnosti rastajanja, gubljenja (povlačenja) u ovoj senzaciji sastajanja (prodora), nemogućnost trajanja te zbliženosti, izjednačenosti, *nemogućnost istog u vremenu,* ili nemogućnost istog koje bi trajalo: isto samo u sekundu, ne u vremenu, — otkriće vremena kao raspadanja istog, ili otkriće nemogućnosti posedovanja. Erotički čin kao pokušaj bekstva iz vremena u Telo (vanvremeno), u taj večni trenutak: čin pisanja kao pokušaj ovoga erotičkog čina u rečima, ali neprestano osvešćavanje da ostaje bitnost neosvojena, nerečena neprestano otkrivanje da reč nije Telo nego reč, — obećanje imanja a ne imanje, uvek onaj isti »Vizant« o kome se sanja, ali koji ostaje nedostižan, utvaran, — reč čiji sjaj ne može biti naknada za nenađeni »Vizant« Tela, tim podatnija što je Telo udaljenije, sjaj koji raste srazmerno udaljavanju Tela, lakoća govora, stihovanja kroz koje izmiče Telo, vanjezičko, i neizrecivo, i zato sjaj i lakoća prožeti izvesnom gorčinom razočaranja, — gorčinom prevarenih moćnika koji ne mogu da budu drugo nego prevareni. Reč koja je utoliko »veća« u prostoru što u njemu ima manje Tela, apstraktna, uopšteno-bezlična reč koja sve rasvetljava, ne dajući otpor modelu govora (modelu stiha), ali koja ovim rasvetljavanjem spaljuje stvarnost, — moć u rečima kao nemoć u stvarnosti, pokušaj da se rečima vlada, pokušaj koji usamljuje ovoga kralja retoričara usred naroda reči: sâm kao Kralj u *Kraljevoj jeseni* (ili kao Car u *Uroševoj ženidbi),* sâm usred pompeznog bogatstva svog pesničkog dvora, napušten od reči koje daju svoj sjaj utoliko više što se ne daju biću, i koje, »spoljašne«, neiskrene kao dvorjani Bojićevog kralja Milutina, pokazuju samo svoju dekorativnost, pretvarajući scenu autentične žudnje u scenu nekakvog operetskog gala-spektakla, prepunog lažnog nakita, svile i brokata, i zapljuskivanog talasima lažne krvi, avetinjski prazne reči, prividnost reči kao prividnost same ove Moći, vika usamljeno-usamljujuće Moći, volja za Moći kao bespredmetna ili besciljna volja.

To je samohtenje volje (ili htenje samoga htenja), kojim se volja ne uveličava nego, naprotiv, umanjuje, i čak ništi: ova volja koja hoće volju, koja je objekt i cilj samoj sebi, jeste volja osuđena na izuzimanje iz sveta, volja koja poriče svaki svoj

mogućni objekt, jer ne bira njega nego uvek bira samu sebe, ali koja se obespredmećuje ovim samobiranjem, volja bez predmeta i zato volja neznanja, krug koji zatvara sama sobom, i vrtlog, panično-patetičan, u tom krugu, kao volja neke apsolutne Mladosti: »Ja znam samo hoću, a ne znam šta hoću«,[56] volja koja razara Ja, ili koja posvećuje u pustinju: čisto htenje, čista žudnja kao pustinjski plamen što hoće samog sebe: pustinja, koju nalazi Bojić, nije samo slika, ni simbol, iz *Starog zaveta;* to je udes ove apsolutne gladi koja sve opustošuje, koja se ne daje nikakvoj objektivaciji, te apsolutne žudnje za koju nema smirenja ni u kome objektu, ni u kojoj »stvari«: nema stvari, i nema lica, ima samo ove volje koja, upoznajući sebe, upoznaje prazninu. Pejzaži *Starog zaveta, Sinaj* (na kome je ovaj Beograđanin boravio nesravnjivao više nego u Beogradu), to su pejzaži koje doziva, i prihvata, ova žudnja, sunce i pustinjski vetar ove gladi. Ti pejzaži su projekcija ove gladi, pustinja u koju ta glad posvećuje, pustinja panerotskog nihilizma Milutina Bojića: ništa tu ne može da opstane, ništa dostojno snage ove gladi, ništa što bi moglo da je zadovolji, te gladi koja je samohtenje vatre, ali koja otkriva ispražnjenost, koja upućuje praznini. Sumnja, koja će tu da se javi, nesumnjivo pamti osnovnog Dučića (tu »gde Um, trošni starac, Sumnjom se poštapa«),[57] — onoga Dučića čiju misao o Mudrosti, kasnije izrečenu: »Mudrost, to je, uostalom, vrlina nesrećnika i staraca«,[58] mogao bi M. Bojić da potpiše, ali taj Um koji je »starac« (čista nemoć), jeste moć ove Mladosti koja, međutim, ne nalazi ništa, ili koja nalazi upravo to »ništa«, kao ništavilo. Sumnja je samo izgovor, literarna figura (ni najmanje srećno nađena, ni najmanje adekvatna ovoj situaciji) ovoga Erosa koji, tražeći neprestano samoga sebe, ništa ne nalazi, i upravlja duh ništavilu. Stvaranje je nemogućno, jer se tu ništa ne može, u ovoj Vatri, uspostaviti. Sve je obuzeto jarošću i besom. Sve je okrenuto razaranju. Ali tu je nemogućno i razaranje, — jer »ima« samo ove pustinje, koja je čisto poricanje svakog »imanja«. Nema ničega: nema stvaranja, ali nema ni razaranja. Plamen je tu, ali bespredmetan plamen, onaj koji ništa ne može da spali. Jedan ogroman plameni stub koji luta praznim prostorom, obogovljeni Eros usred jedinog, i bezizlaznog, svog zavičaja: ove pustinje ništavila. Jedan herostratizam, koji se tu

[56] *Mladost*
[57] *Herostrati*
[58] Dučić, *Blago cara Radovana*, Beograd, 1932; odeljak: O Sreći.

javlja neumitno, u ovom plamenu radi plamena, u srži tog plamena koji je opsenjen samim sobom, i koji nalazi jedino sebe, — ali herostratizam koji je jalov, usred ove pustoši: »Ni rušiti ništa mi nemamo više, / I hramove već su porušili drugi«.[59] To je »lutati i mreti poput snežna prama«, to je biti Herostrat bez hrama: »Herostrati mi smo bez faklje, bez hrama«.[60] To je biti u Sinaju, izvan Izrailja; u pustinji, izvan istorije: Bojić, Herostrat bez hrama (ali, čak, i ovaj Herostrat »bez faklje«), to je apsolutna volja bez objekta, *volja za voljom* kao beskrajno samohtenje volje, ali samohtenje kojim se volja posvećuje u ovu pustinju bez hrama, i u njoj u svoju jalovost, u beskrajno očajanje zbog svoje jalovosti. Bojić, to je apsolutna, bespredmetna volja, ili očajanje apsolutne volje, uvek ista »razgnevljena seta«, isti grč gladi koja potresa celo biće, *jarost* koja se tu nalazi, žudnja koja sve ispražnjuje, i koja sanja, kroz ovog jalovog Herostrata, Krv utoliko više što dublje uranja u samu pustinju ništavila. Bojić: *Krv i pesak,* kao Krv i ništavilo (pustinja) apsolutne žudnje, Krv usred peska, sunce koje nema šta da spali, Eros pohotom prognan iz Izrailja u Sinaj, iz države u pustinju, ogromna volja kao zalutali plamen: svaka kaplja krvi ove žudnje kao još jedno, novo, Crveno more, ali koje se neće otvoriti nijednome Mojsiju, i nijednom narodu: nema Mojsija, i nema naroda: nema zakona, i nema duha da ga primi, sve je samo stihija ili čista bespredmetnost, apsolutna volja koja posvećuje u bespredmetnosti, Bojićevo »hoću« kao ova Krv ali i kao pesak ove pustinje apsolutne žudnje, Krv i upaljeni pesak, *Stari zavet* kome ga je odnela ova stihija Krvi i upaljenog peska pustinje, ovaj erotski nihilizam. *Stari zavet,* David psalmopevac, ali ne na putu ka »redu« Gospoda Izrailja, nego onaj puteni, »van-redni«, ne-redni gladnik, ne Irodova smrt, koja doziva judeo-hrišćanskog boga, nego Irodova smrt kao funkcija irodijade, velike igre Salome. Ne Irod, nego Saloma. Ne Danilo, nego Simonida. Ne represija, u ime kulture, nego varvarstvo koje se zamišlja (tipično represivnom maštom, u njenoj krizi) kao apsolutna sloboda, kao idealna animalnost, nihilizam, za kakav srpska poezija pre njega ne zna, ali kome neodoljivo stremi, *nihilizam volje za Moći usred svemoćne nemoći,* ali otuda i nezadržava provala patetike: patetika Bojićeva, to je *patetika*

[59] U pesmi *Herostrati.*
[60] U istoj pesmi.

Moći za koju nema rečenice u jeziku onako kako za nju nema rečenice u egzistenciji: rečenica je onemogućena onako kako je onemogućen objekt. Patetična retorika Bojićeva, koja teži *trubama i fanfarama,* jeste neizbežnost jezika ovoga htenja samohtenja, ili neumitna retorična forma volje za Moći: nihilizam je patetičan uvek; njegova patetika je patetika bića bačenog u prazninu, ili patetika jezika u koji prodire ta praznina kao sama pustinja, strašnija i od starozavetnog Sinaja. Ovom patetikom se na svojevrstan način u jeziku reprodukuje volja za Moći kao volja za voljom: on je *samohtenje jezika* koji se odvaja od onoga ko govori. Linija patetike Bojićeve je linija ovog odvajanja jezika od njega.[61] Između volje ovoga »hoću« Bojićevog i njegovog jezika nema prisnije saradnje; ta saradnja je nemogućna onako kako je

[61] Isidora Sekulić (u navedenom članku iz 1935), prikazujući Bojića kao »roba reči« ističe *Stari zavet* kao vinovnika njegove patetike: »Upada u oči da je više od narodnih pesama čitao prevod Starog i Novog zaveta, dakle tekstove sa puno čulnosti, kletvi i psovki na jednoj strani, i puno misteriuma ljubavi, na drugoj strani. To arhaično štivo, orijentisano strastveno, sa stilom koji podseća na gust mozaik od blistavih kamenčića, izazvalo je kod Bojića, u smislu jezičkom, jednu opasnu mešavinu prirodnog i virtuoznog, mešavinu masivne snage i masivne dekoracije«. Međutim, ma koliko da je on uobličavao svoju rečenicu na *Starome zavetu, Stari zavet* nije »vinovnik« niti izvor njegove patetičnosti, nego ovaj nihilizam volje za Moći koji upućuje u Pustinju i Krv, i koji u Bojićevom sluhu i maštи mora da odjekne na *Stari zavet,* ali koji bi bio patetičan i bez *Starog zaveta* (iako, naravno, u drugome melodijskom obrascu). Tako je i sa njegovom »mešavinom masivne snage i masivne dekoracije«, ili »opasnom mešavinom prirodnog i virtuoznog«, o kojoj govori I. Sekulić, s mnogo razloga: Oskar Vajld i Danuncio, čija sklonost ka sjajnoj reči i napadnom baroku nesumnjivo je ostavila traga u Bojićevoj poeziji, nisu izvori dekorativnosti Bojićevog jezika, — kao što to nije ni Ničeovo *Tako je govorio Zaratustra,* u kome ima i moćno prisutne intonacije starozavetnog proroka, i koje je čitao Bojić, — nego je ta dekorativnost neizbežna odlika ovog jezika volje za Moći; nju doziva *praznina,* ova »pustinja« koja prodire u jezik, ili ovo *samohtenje* jezika: reč se odvaja od Bojića i postaje vrednost koja se pokazuje. Ona je utoliko vidljivija što je manje njegova: to je vidljiva reč, kao vrednost po sebi, čiji sjaj je jedina »uteha« (jedina »satisfakcija«) za biće od koga se jezik odvaja. Ako je u erotskoj pomami to daleko više engleski »bodlerovac« Svinbern, — koji »u nemačkom prevodu zvuči (...) veoma secesionistički: dekorativno, egzaltirano, pozerski i veoma spolja obojen« (Miodrag Pavlović, *Milutin Bojić,* u knjizi *Osam pesnika,* izd. *Prosveta,* Beograd, 1964), — nego Bodler, to je po istom udesu ovoga samohtenja jezika. Bodler može, i tu, da ostane samo »tema« (i to sasvim uprošćena, banalizovana), kao kod Rakića i Pandurovića (i, mestimično, Disa), ali ne i sama suština, koja je u ovom odnosu sa jezikom. Ma koliko da je Bojić hteo da se prepusti »satanizmu« Bodlerovom daleko više nego ijedan pesnik pre njega (koji se zadovoljavao, kao Pandurović, najčešće time da zarobi taj satanizam u okvir apstraktnog izraza kao »perversne strasti«), njegov satanizam

ovde nemogućan predmet volje. Ako je jezik artikulacije tog predmeta, ili osmišljenje (osvešćenje) »hoću«, racionalizacija volje, ova volja ostaje bez jezika onako kako ostaje bez svog predmeta. Ona je po prirodi svojoj bezjezička. Bojićev jezik nije Bojićev, kao što njegov ne može biti nijedan jezik: uvek ostaje, nesavladana, neka *tuđost* između Bojića i jezika. Ako je pesnik koji neposredno prethodi Bojiću znao, takođe, za moment *tuđosti* jezika, znajući za njega onoliko koliko je znao za tuđost opštenja (koliko mu je, u njegovome monadskom recitovanju, bila tuđa svaka drugost, i sve drugo), Bojić je ovu tuđost nalazio apsolutizacijom volje individualističkog Ja: njegova *patetična retorika je krajnji izraz recitatorstva,* ili krajnji izraz ove tuđosti jezika kao tuđosti opštenja. Njegova volja hoće Moć i zato neće jezik: nema izmirenja jezika i Moći, jer nema jezika Moći. Moć je protivjezička. To je apsolutni entitet, krug što se neprestano zatvara, i koji ne pristaje na tok i oticanje rečenice, kao na tok od Ja ka drugom kojim se Ja uspostavlja u samom sebi: Moć kao nepriznavanje drugog jeste nepriznavanje rečenice. Praznina ove čiste volje u Bojićevoj poeziji jeste jemstvo za ispražnjivanje (opustošenje) jezika: ima u njemu nešto fatalno *prazno,* neka *neispunjenost* koja nikad neće biti savladana, neka bespredmetnost koja ističe, tim više, spoljašne kvalitete jezika: svu onu huku i buku ritmovanja i rimovanja njegove patetične retorike.

Reč Bojićeva jača je od njegove egzistencije: Moć je neiscrpno vrelo njene apstraktnosti. Ne postoji egzistencijalni potres, pa ni stvarni egzistencijalni preobražaj koji, — ukoliko ovo htenje Moći ostaje u biti neugroženo, — može ovu retoričnost egzistencijalno-apstraktne reči da savlada. Bojić ovo otkriva, sopstvenim

završavao je u insistiranju na izvesnim rečima koje su pesnici pre njega ili oprezno uvodili u poeziju, ili ih nisu ni izgovarali, ali ne manje rastakao se u ovoj secesionističkoj dekorativnosti, u ovome »spolja« reči izvanredne patetičnosti: patetika je ta koja »pospoljašnjuje« ovu reč, ona je ta »što se igra rečima, tom, za ljude, zvečkom« (kako će reći razgnevljeni Car, u *Uroševoj ženidbi):* kao »spoljašna« stvar, — ili kao stvar ovoga otuđenja jezika od bića zahvaćenog vrtlogom volje za Moći, — ona je neumitno »dekorativna«. Ljubav za »vizantijski« sjaj, — kad »sve je raskošno, ali sa malo ukusa«, kako će Bojić da napomene, za scenu *Kraljeve jeseni,* — »s malo ukusa« ili s mnogo spoljašnosti i mnogo njenog sjaja, — i »mešavina masivne snage i masivne dekoracije« koju je Bojić nalazio u *Starom zavetu,* ili ovaj secesionistički »barok«, od Vajlda do Danuncija, — to je, uvek, jedno isto: ovo pospoljašnjenje ili ova tuđost patetično-dekorativnog jezika vrhunske moći koja se sanja u stvarnoj dekadenciji stvarne moći: patetično-dekorativni vrtoglavi san nemoći nepomirene sa sobom.

primerom, poslednjim godinama svog života, ubedljivije možda no i jedan drugi pesnik ovog jezika: ne postoji pesnik koji je Petnaeste doživeo takav potres kao on, potres koji ga je preobrazio od pesnika panseksualističkog nihilizma u nacionalnog barda, od onoga koji se objavljivao kao strašilo sveta što uči »niskosti i sramu skota«, u pesnika koji je ponavljao, svim svojim stihovima, od Petnaeste do Sedamnaeste, svoje »Budi gord«; pa ipak, tog pesnika koji više nije mogao da doziva »Pokoljenje Krvi«, u mistifikaciji »duha Poznanja« što se budi iz vekova, kao Trinaeste, — jer je u blatu bespuća što je puklo pred njim imao da gleda vojnike kako, kao prosjaci s torbama zapućeni u pustinju, idu zajedno s izbeglicama, u očajanju i haosu, i sa svojim bivšim zarobljenicima, koji se više ni po čemu nisu razlikovali od njih, — njega je Moć, ipak, imala i dalje za svog. To, u bespuću poraza, usred grotla žive istorije u stvaranju što ne pristaje ni na kakav panseksualizam, bacajući ga do pred sâm bezdan uništavila, nije bila više volja za Moći koja bi dozivala stilizacije po ugledu na Ničea; ali to je bila *volja,* ipak, i imperativ Moći, koji je čak bio egzistencijalno utoliko izvorniji, i ubedljiviji, ukoliko je nemoć predstavljala, i to na svakoj ravni (od moralne do fizičko-egzistencijalne), dublje, i stvarnije, iskušenje. Služba Moći je ovde fundamentalno promenjena: umesto besciljne službe volji za Moći kao službi pustinji Krvi, to je sada, posle Petnaeste, služba volji Moći protiv pustinje, a Bojić, od pesnika *pustinjskog* erotizma Salome, i zaljubljenog cara Davida, koji se užasava i od same pomisli na jednakost s drugima, i od bede »Boga miliona«,[62] preobražava se, na način koji objektivno kao da ima značaj jednog *revolucionarnog* duševno-moralnog čina u njegovoj sopstvenoj istoriji, u pesnika plemena, u nekakvog plemenskog Mojsija koji pokušava da provede svoj narod kroz pustinju, sanjajući da mu se otvore vrata mora. *Stari zavet* je u njegovoj torbi izbeglice, na ovome njegovom putu ka Krfu (ali i ka samoj smrti, od koje ga dele tek dve godine), ali usred svirepog likovanja istorije, kao likovanja rasula, on nije tražio podsticaje za svoju erotsku maštu, nego podsticaje (pa i modele, simbole) za mobilizaciju Moći suprotstavljene pustinji, za *preobražaj bola u ponos,* i to pre svega *sistemom analogije:* srpski narod, u njegovom progonstvu i lutanju, priviđao mu se kao starozavetni narod Izrailja. Čak, njegova stradanja priviđala su

[62] »Kako me tište ti bogovi sviju! / Kako si bedan, Bože miliona!« (u pesmi *Praznik,* iz 1911).

mu se dubljim, i strašnijim, od stradanja »izabranog naroda«, ali zato što bi *veličina njegova* upravo tako, kroz ova stradanja, imala da se besprigovorno potvrdi, kao *mitska* veličina. Starozavetni *plemenski* duh, kao duh »izabranog naroda« čija posebnost treba ovako, mitski, da se iskaže posebnošću njegovoga stradanja, progovorio je, svom svojom divljinom, u nekoliko Bojićevih trenutaka. Bog, koji se tu javlja, jeste plemenski starozavetni bog,[63] kome će se Bojić obratiti, ritmovima bližim, možda, Jeremijinom naricanju ili plaču proroka Isaije nego Davida psalmopevca:

Bože otaca naših, Gospode dece moje,
Što si me ostavio i u prah sve mi se sruši?

[63] To je bog kome se moli za pobedu, bog plemenska uzdanica, ali koji je dostojan poruge, pa čak i pretnje i huljenja ako tu pobedu uskrati. Njega zna Bojić još u 1913, kad je u pesmi *Vera* pretio ovome bogu: »Jer pretimo ti, o Bože bogova, / Što smehom plaćaš mlaz krvi herojske. / I tebe ove smrviće bi vojske, / U vrletima Markovih domova!« Navod iz Mateja (IX, 29, 30), koji je Bojić istakao, kao moto ove pesme: »Tada dohvati se očiju njihovih govoreći: Po veri vašoj neka vam bude. — I otvoriše im se oči«, tu je potpuno suvišan, ispisan u nesporazumu Bojićevom sa sopstvenom svojom verom, ako ne i obesmišljen ovom pretnjom izrečenom bogu, koji je »bog bogova« ali koga, ako zatreba, mogu da smrve vojske »u vrletima Markovih domova«. To je vera u plemenskoga boga, vera što traži trubu vojske, i zato nalazi stihove iz psalama: »Bog slave grmi« i »Blago narodu koji zna trubni poklič« (takođe navedene u zaglavlju pesme *Vera),* ali lišavajući ih svakog prenosno-simboličkog, religijskog smisla. U propasti vojske, 1915, Bojić nije mogao da preti bogu tom vojskom, ali mu je pretio propašću sopstvenog plemena, usred pustinje: »I rekneš li ipak, da se mora stati, / Učinjeno biće, jer sudija ti si; / Poslednju kap krvi besno ćemo dati, / Da se njom ispišu grozni letopisi. / — / No tada i tvoje pogrepšće se ime; / I tad zalud ploče slaćeš sa Sinaja. / Cime slavu tvoju dokazaćeš, čime?« Ovaj plemenski bog bez plemena nije bog: sa propašću plemena propada i on. On je vrhunska inkarnacija plemena, kao što je, na samim počecima Bojićevim, »Gospod«, s anđelom i demonom zajedno, čista projekcija samotvornog, individualističkog Ja, koje će reći, samom sebi: »Anđeo i demon tobom s neba sleću — / Tobom Gospod živi, svetovi se kreću« *(Lepota),* jer može da kaže, u svakom času, ono: »Verujem sebi« *(Vjeruju).* Ako se Bojić, u svom individualizmu, ničeanski užasavao jednakosti s drugima (»Kako je užasno s drugim jednak biti«, — *Vrane),* odbijajući tako i religiju, koje nema izvan doživljaja suštinske jednakosti (uvek njegovo isto: »Kako si bedan, Bože miliona«), on je u katastrofi 1915. potražio boga, tražeći upravo ono što objedinjava, što povezuje njegovo čovečanstvo u raspadanju, ali bog koga on tu nalazi nije bog čovečanstva nego bog plemena: starozavetni, plemenski bog (koji u njegovom duhu i u njegovoj poeziji nikad neće postati i svečovečanski bog), onaj što treba narod da izvede iz pustinje, narodni bog sa kojim je, zbog toga, ovako mogućna i prepirka, i kome, čak može i da se preti.

i kome će on, u jednom od najpatetičnijih trenutaka svog bola izgnanika, da se moli da unakazi žene, one što su ostale na domu, da »za vino krvnika ne budu bistra kupa«:

Unakazi ih, tvorče, da njina tela mlečna
Za vino mog krvnika ne budu bistra kupa,
Aveti neka budu i čudovišta rečna,
Na jedan kikot njihov, da vrag moj kose čupa.

(Nerečene misli, iz 1916). To je pad, van svake sumnje, u plemensku svirepost, ritmom starozavetnog plemenskog očajanja, i svest o tome padu, u strahu od njega kao od same smrti čoveka (»Čovek je za me mrtav, demon me k sebi viče; / Daj mi, sred bola moga, da verujem u Tebe!«), [64] jedan od najtragičnijih trenutaka Bojića posle 1915, koji kao da potvrđuje da je ovaj plamen starozavetnosti goreo u njemu, možda, intenzivnije nego u njegovoj pesmi, ali nije nemir, u očajanju, ono što je Bojić tražio i nalazio u doba kad je pisao *Pesme bola i ponosa,* nego je to, naprotiv, neki *mir* za kakav on, pre rata, niti je znao niti je želeo da zna. Ne postoji, u ratnom haosu, takav pesnik mira kao Milutin Bojić.[65] Najviši njegov ideal je da bol, nađen usred žive istorije, koja ne

[64] U istoj pesmi.

[65] Mir nađen usred rata oglasiće se i kroz M. Crnjanskog. Ali Crnjanskov mir je sasvim drugi: to nije mir onoga što je, bojićevski, ova »ista pesma« s kojom se domaćin-lovac vraća svojoj kući, uvek iznova, nego je to mir onoga koji nema i neće da ima nikakvu kuću, koji je sve izgubio i sve spalio, tuđin u tuđem svetu, anarhist iz »političkih« pesama *Lirike Itake* (1919), i koji je, saobražavajući se duševno, i sâm, načelu rata kao načelu apsolutne negacije, stigao i do negacije samoga sveta: njegove materijalnosti, njegovih determinirajućih sila i oblika, stižući do duha bludnije, u lakoći i neobaveznosti, »beskrajnim mirom plavih mora« *(Sumatra 1920),* do slutnje nadstvarno-transcendentalnih veza uspostavljenih usred poreknute realnosti kauzaliteta (Crnjanskov *sumatraizam),* do kosmičkog mira, u lakom lebdenju i plavetnilu. To je transcendencija patnje u mir, razjedinjenosti u iracionalnu svepovezanost, blata iz rova, i sa prljavih ratnih i poratnih ulica, u plava nebesa (»eterizam«), krvave materijalnosti u opsesiju fluidnošću: slobodan stih nebeske bludnje u koju će se preobraziti vrhunska poreknutost, ili kosmopolitizam čiji cvetovi će se, ovde, rascvetati iz osećaja totalnog tuđinstva usred rata kao otuđenja svega od svačega. To je krajnji, paradoksalni izraz rata, *tuđeg* čoveka, rata koji čoveka otuđuje od sveta, pretvarajući ga u Odiseja koji se nikad neće vratiti na svoju Itaku, sasvim suprotno M. Bojiću, koji nije pesnik rata, jer nije pesnik otuđujućeg besmisla, ovaj Odisej bez Itake, nego pesnik mitološkog smisla rata, pesnik-»domaćin« koji se neprestano vraća svojoj kući. Mir Crnjanskog (austrijskog vojnika) je mir na vrhuncu otuđenosti u ratu, na frontu, otuđenosti koja će se *najneposrednije*

dozvoljava nikakvu mistifikaciju (a najmanje onu erotičke projekcije), nadvlada i preobrazi, samim tim nadvladavanjem, u jemstvo moralne veličine, tako da se taj bol preobražava u ponos titansko-prometejske samosvesti: analogije sa starozavetnim mitom (analogije koje gotovo opsedaju Bojića u ovo vreme), jesu u službi preobražaja nemira u mir: analogija poriče razlike u vremenu, a time i u istoriji. *Analogija je anti-vremenska i anti-istorijska.* Ona utvrđuje *ponavljanje,* i tako utvrđuje u miru: mir koji donosi analogija jeste mir onoga što se ponavlja, i što je svojim ponavljanjem beskonačno i, samim tim, neuništivo. Tamo gde bi drugi duh, sve češće, nalazio poricanje sopstvene tvoračke mogućnosti i, u tom smislu, gde bi se utvrđivao, sa očajanjem, u ideji o svojoj konačnosti, Bojić je nalazio upravo suprotno: ovu beskonačnost, ili mir beskonačnosti u ponavljanju. Analogija između izgnanstva srpskog naroda, 1915—1917, i »izabranog naroda« Izrailja, iz *Staroga zaveta,* nikako ne završava na ideji »izabranosti« koja bi se potvrđivala patnjom u progonjenosti: M. Bojić nije čak, ni jednog jedinog trenutka, pokušao da se, ispod proste analogije, zagleda u smisao ove izabranosti po stradanju, ali ne samo zato što u sebi nije imao ni trunke religijskog instinkta kojim bi, jedino, mogao da prihvati mit o izabranosti po stradanju, nego zato što je hteo *povratak,* a ne izgnanstvo, i što je u tome i ostajao na nivou ove proste analogije. Ono što njega opseda u poređenjima izgnanstva srpskog naroda i jevrejskog naroda iz starozavetne mitologije, to nije, ni u najmanjoj mogućnoj meri, mitsko-religijska suština, *duh* te suštine, nego prosto sama mogućnost ovog poređenja, *sama forma analogije.* On hoće tu formu, a ne ono što je iza nje, i u šta bi ona mogla da posveti. On ne ide, kroz Albaniju ka Krfu, putem od *Staroga zaveta* ka *Novom zavetu,* od plemenskog boga rođenog u nemirenju sa stradanjem, i koji je bog dozvan protiv stradanja,

iskazati kroz poeziju pobunjeničkog defetizma Dušana Vasiljeva (takođe vojnika u austrijskoj uniformi, na frontu na Pjavi, i u Galiciji), pesnika koji je bio na krajnjem levom krilu srpske poezije posle prvog svetskog rata, i u čijim ritmovima nemira, očajanja i prokletstva izgubio se Bojićev patetično-retorički ritam »nacionalnih peana«, onako kako se u njegovoj stvarnosti čoveka što »peva posle rata« izgubio, nepovratno, onaj »dom sjaja« koji je Bojić pokušavao, na Krfu, da vidi kako se stvara iz »gomile raka«; mir M. Bojića (1915. vojnog cenzora srpske vojske i, potom, u Grčkoj, sa zvanjem policijskog pisara kumanovskog okruga) jeste mir »domaćina« koji ne samo što ne zna za lutanje, nego ne priznaje nikakvo otuđivanje, *nalazeći mir onako kako nalazi ponavljanje ili kako odbija stvarnost.*

ka novozavetnom bogu kao bogu mirenja sa stradanjem, i njegove religijske transcendencije u pobedu. On je govorio o golgoti, ali njegov starozavetni (plemenski) bog nikada neće naći put u *Novi zavet.*

Stradanje u izgnanstvu, u starozavetnom mitu, zbog toga je ovde samo sredstvo ove analogije, kao utvrđivanje ponavljanja onoga što je isto, ili *utvrđivanje beskonačnosti u miru tog savršeno-istog* (savršeno identičnog): to isto, ili to apsolutno identično, koje je kosmos što nigde ne prestaje, ali i kosmos koji je sâm sobom determinisan, jeste vrhunski cilj, prvi i poslednji uzrok svemu, i sve je u njegovoj službi. To isto je poricanje vremena (analogijom), ali je, van svake sumnje, i poricanje prostora: pod okriljem Kornejevog stiha: *»Rome n'est plus dans Rome; elle est toute où je suis«,*[66] on je, u času izlaska Srbije iz njenih dotadašnjih okvira (iz njene »lokalnosti«) u »svetsku dvoranu«, objavio svud isti bol za svud istom, svojom, zemljom, — onom koju, »lutajući«, nosimo u sebi, ali tako da taj bol ne otkriva te druge zemlje i kontinente kao nešto drugo, i drugačije, nego, naprotiv, onemogućava to otkriće drugog i drugačijeg. U svud istom bolu sve je manifestacija ovoga »istog«, tako da je taj isti bol, sa uvek istim sadržajem, poricanje lutanja, ali i poricanje čitavih zemalja i kontinenata: poricanje drugog i drugačijeg, ponovno utvrđivanje ovoga kosmosa u svom apsolutnom identitetu i, kroz to, utvrđivanje u miru. Čovek ovoga svud istog bola jeste kosmos prividnog lutanja u prividnom svetu: poričući lutanje svetom, i sâm svet, ovim »istim«, Bojić je u čoveku koji je bačen sa svoje njive, i iz svog atara (iz plemenskog, strogo zatvorenog, kruga), u svet, — od Soluna do Bizerte, i dalje, od Francuske do Sibira, — nastojao da utvrdi savršeni mir ovoga *istog* što se neprestano vraća, sve do poništenja razlike čoveka ove zemlje (»Rima«) i same te zemlje: *to nije čovek Rima nego čovek-Rim.* Razlika između čoveka i Rima omogućava odlazak i lutanje; identitet, međutim, ne zna za rastanak i lutanje. Bojić je hteo mir u ovom identitetu. Otuda, on će doći (u jednom od najznačajnijih svojih trenutaka) do stiha: »Mirni smo na gozbi u svetskoj dvorani«, jer: »Čini nam se svuda već smo jednom bili« — »ni čudnog ni novog za nas nema više«. Mir je tamo gde nema novog (i »čudnog«), ali gde je sve u znaku neprestanog vraćanja istog. Mir je ovo stalno vraćanje istoj suštini, ili ovo neprestano

[66] Istakao ga je ispod naslova knjige *Pesme bola i ponosa.*

utvrđivanje identiteta u samom sebi. *Mir je mir u istome:* mirni smo na gozbi u svetskoj dvorani, jer ponavljamo ovo ‚isto' (ili nam svest nije ništa drugo nego svest ovoga istog u ponavljanju), »K'o domaćin što se vratio iz lova / S pesmom, s kojom jutros iz planine krenu«.[67] To je *ista pesma,* ona s kojom *domaćin* (čovek doma, a ne lutanja), odlazi i vraća se: pesma u funkciji ‚istog' ili u funkciji poricanja novog i čudnog. Pesma Bojićeva u času najvećeg, najsudbonosnijeg i istorijski najpatetičnijeg objavljivanja »sveta« u istoriji srpskoga društva, — u času koji će biti od višestrukih, i dalekosežnih, *revolucionarno-istorijskih* posledica, — jeste, suštinski, pesma poricanja sveta, i *isključivo kao takva* jeste pesma što posvećuje u duboku smirenost. Pesnik koji je još 1912. očajavao što je Herostrat bez hrama (i »bez faklje«: »I rušiti ništa mi nemamo više«), koji je objavljivao da je bio »veliki dan« kad je, sa svojim naraštajem, dušom pao, on se sada, »bez domovine«,[68] i pod udarcima istorije, preobrazio, i to *bukvalno prekonoć,* u učitelja samosvesti, u onoga koji će svakim svojim stihom da ponavlja: »Budi gord«, doživljavajući svoje vreme kao »vreme povesničkog suda« (»Budi gord na vreme povesničkog suda, / Kad sotona siđe, da krv odabira«,[69] ali to vreme »povesničkog suda« nije, u najdubljem i najprisnijem njegovom doživljaju, vreme živog stvaranja »povesnice«, nego sasvim suprotno: vreme poricanja »povesti« poricanjem ovoga »novog« i »čudnog«, zavetovanjem miru u gordosti onoga što, apsolutno-isto, neprestano samo sebe potvrđuje i što je, kao takvo (i samo sobom), poricanje vremena (i poricanje prostora). Taj čovek »bez domovine«, koji dom pronalazi tek kada ga je, stvarno, izgubio, i koji je, dok je živeo u tom domu (u »Rimu«), bio svuda, samo ne u njemu (i neuporedivo više na starozavetnom Sinaju nego u Beogradu, i više na vizantijskom dvoru nego na Terazijama), sanjajući o »Jugu« (»Tako mru na Jugu«), kada se našao na tom istom »Jugu«, kada je rukom, u stvarnosti (a ne samo erotskome svom snu), mogao da dotakne smokvin plod, ili pomorandžin cvet, nije te plodove svoga toliko sanjang Juga ni video: »nerandžin cvet«, u jednome trenutku iz 1917,[70] gubi se u njegovom očajničko-prkosnom pokušaju poricanja stvarnosti (koju stvarnost je osećao pre svega kao poricanje ovoga mira u

[67] U pesmi *Bez uzvika,* iz 1917.
[68] Naslov jedne njegove pesme, iz 1916.
[69] U pesmi *Samosvest,* iz 1917.
[70] Pesma *Nerandžin cvet.*

gordosti »iste pesme«), i to totalnog poricanja, kakvom nema primera u poeziji ni jednog drugog pesnika ovog vremena. Kao što »Jug« nije Jug, nego »Rim«, tako taj nerandžin cvet, što se rascvetao, ravnodušno, usred pakla masovne agonije čitavoga jednog sveta koji je *doteturao i dobauljao* do mora, — sanjanog u Albaniji, kao jedini spas, — da tu nađe, na njegovim obalama, svoju smrt, a u njegovim dubinama svoj grob, — niije cvet paklene lepote, tako ni ovaj čovek za Bojića nije čovek što umire, u ludilu sveta, pod ravnodušnom lepotom mora i nerandžinog cveta, nego je *»mladenac«* što je došao na venčanje:

O, nerandžin cvete, okiti nam čela!
Nismo za plač došli ni za pokajanje,
Niti nas je sudba za roblje dovela.
Mladenci smo, što su došli na venčanje!

Cvet ovaj, ta sasvim mogućna (i čak čovečanski nužna) provokacija za najpotresnija samoispitivanja, i krize duševne i moralne, — ništa manja nego što je to bilo more, taj grob u sjaju ravnodušne lepote, grob u koji su svakodnevno bacane stotine mrtvih seljaka, ubijenih glađu i dizenterijom, — taj cvet gubi se u simbolu »Slave Pobednika«, neveste ovih mladenaca:

I nevesta naša, Slava Pobednika,
Sa vencima rajskim svežim i opojnim
Čeka dragog svoga krvavog lika,
Čeka ga sa stegom i trubama bojnim.

To iščezavanje pakla »nerandžinog cveta« u simbolici »Slave Pobednika« jeste, istovremeno, i iščezavanje poezije: u ovakvim trenucima poezija se odbacuje onako kako se priziva »Slava Pobednika«, ona koja pristaje na ovu simboličku konvencionalnost zato što ne pristaje ni na kakvo kolebanje, ni na kakvu duševno-moralnu krizu. Najavljena u strofi sa stihom epske patetičnosti i prizvuka (i neosporno tragične snage): »Mladenci smo, što su došli na venčanje«, ona je ovde izgubljena pravcem ka »stegu« i »trubama«. Milutin Bojić je *mobilizator,* ali ne u stvarnosti nego *izuzimanjem* iz nje. On najčešće ne dopušta stvarnosti ni da dođe k sebi. On ne dopušta »nerandžinom cvetu« da bude »nerandžin cvet«: ta lepota u kontrapunktu sa užasom

dizenterije i leševa.[71] »Nerandžin cvet« poreknut je pre nego što je i dodirnut (njegova stvarnost ne ukršta se sa voljom očajnika Bojića, ovoga izgnanog Eneja, u podrpanom vojničkom šinjelu), ali tako je poreknuto i suštinsko mitotvorno stvaranje, pravcem ka analogiji sa već stvorenim mitom: velikom poricanju Bojić je hteo da suprotstavi, kao protivudar, mitsku veličinu, a raspadanje u neizrecivoj bedi, veličanstvenost monumentalne heroike, da tom monumentalnom heroikom pobedi duh užasa koji je pirovao svoj pir na ostrvu Vido i na Krfu.[72] On se bukvalno satirao,

[71] Tako je doživljaj čoveka, osuđenog da umire od gladi i dizenterije, usred lepote, ostao neiskazan. Istina, javiće se ponegde nagoveštaj bola, sa strahom, »tu gdeno mirišu limuni / u zanosu ruža, palma i maslina«, kao kod Dušana U. Bajića, pesnika neznatne snage (pisao od 1911, kad je u *Brankovom Kolu,* br. 50-52, objavio pesmu *Kroz tišinu,* do 1937, kad je u *Radničkim novinama* (br. 50) *štampao pesmu Metalac;* rođen 1890, u ratu bio u čuvenoj đačkoj četi, đak-kaplar); on je nagovestio ovaj sukob s lepotom cveća: »Ali vaj! u cveću ne videh lepotu« (u pesmi *In memoriam,* napisanoj decembra 1917, na frontu, štampanoj u *Zabavniku,* u broju 9, 15. januara 1918), ali se taj nagoveštaj izgubio u čistom stihotvorstu. Isto je i sa lepotom mora koje je postalo grobnica. Doživljaj *mržnje na more* morao je da doživi ovaj prognanik i samrtnik na obalama Jonskog mora (u agoniji i smradu leševa, on je tamo prvi put mogao da vidi ono sunce o kome je slušao pre toga od Dučića, kako se rađa na Jonskom moru), ali od tog doživljaja nije ostalo gotovo ništa. Jedino ga ima u pesmi *Moru* Stevana P. Bešević *(Zabavnik,* 1918, br. 10), koja počinje gotovo polemičkim stihom: »Uzelo si suncu sve najlepše boje«, ali koja se gubi, zajedno s ovim doživljajem mržnje na more, u stihovanju bez značaja: »No, ja mržnjom često sav uskipim gnevan, /I kletva te moja sa obala prati, /Jer u tebi leži sav naš raj prosnevan; / . . . / Kad u gluvo doba, u noći netrenke, / Tvoje dno prokljuća sa užasom jače, / Iznad tvojih voda naše blude senke, / I sreća nad crnim talasima plaće«. Ta mržnja javiće se i u poeziji M. N. Đorića, pisanoj na ostrvu Vido, 1916 (štampanoj delimično u *Srpskim novinama* i *Zabavniku,* a odmah po ratu u knjizi pesama *Pod šatorskim krilima,* Beograd, 1919); on je, takođe, i valjda s najviše poetskog akcenta, navestio »sve mržnje skrite na sjaj sveta lažni«, u sonetu *Zarobljena mladost,* u kome su i stihovi: »s vetrom se davim i aždaja s mora / — / pod obalu se sakrila opaka, / dok krajem neba mračna munja seva / pozdrav prokletstva i otrovnog gneva«, ali najdublji doživljaj ovog pesnika, u kome se stihotvorstvo sporilo o prvenstvo sa autentičnim ljudskim doživljajem, — čak možda i najautentičnijim, u ovo doba, — nije tu, u mržnji na more i u strahu od njega, već je u potrebi za izmirenjem sa morem, za prevladavanjem ovog straha i ove mržlje, na putu ka lirici blagorodnosti i utehe, koja će se najpotpunije iskazati nekim stihovima njegove osnovne pesme *Ostrvo smrti* (ali i u pesmi *Ostrvo mrtvih,* iz 1916).

[72] ». . . Na obali se videla gomila ljudskih leševa, naslaganih kao metarska drva u dobrom redu jedno na drugo, nekoliko katova. Gomila je bila u visini više od čovečjeg rasta, a u dužinu se pružala na desetinu metara i više. Tu se slažu i donose sa ostrva smrti preko celog dana, a sutra će doći francuska naročita

ispisujući stotine stihova, u strepnji da se mitska suština, kao esencijalna stvarnost svake stvarnosti, ne raspadne u haosu elemenata neposredne stvarnosti; stvarnost mu se činila kao haos nepovezanih elemenata koji ne samo što su neuobličeni, nego koji odbijaju svako uobličenje, — stvarnost koju je doživljavao kao sveopšte, iracionalno raspadanje (ne samo jedne

ukopna lađa, da ih odnese na krajnji jug ostrva Krfa (. . .) i da ih tamo spusti u talase (. . .) pošto je ostrvo Vido kamenito, te je na njemu teško kopati rake za sahranjivanje. Na obali se već odavno svakodnevno tako slažu, i već odavno uredno svakog dana dolazi naročiti čamac s grobarima, da ih potovari i prenese s obale na ukopnu lađu.

(. . .) Svuda, po celom ostrvu, nered kao na vašaru. Svuda mile i tumaraju ljudi na sve strane, svuda jedan isti izgled apatičnih, iznurenih ljudi, svuda i kod sviju zapuštena lica i poderana odela i obuća. Svuda su logori. (. . .) Pored svega ovog, na jednoj kvadratnoj zaravni stoje četiri ogromna i glomazna šatora, naerena i spremna da padnu. To je »bolnica« na ostrvu Vidu. Odatle se iznose leševi na nosilima dole na pristanište i tamo slažu.

(. . .) Šatori su bili visoki dva do tri metra, poduprti veslima i daskama, i dugački kao čitave kasarne. Sa strane, gde je šator dopirao do zemlje, a preko ivica šatora, bilo je naslagano krupno kamenje, i to je čuvalo šator, mesto kolja, da se ne strovali. Šatori su imali svega jedan otvor za ulaz.

Odmah na ulazu u šator, još dok niste očima ništa videli, vas nešto vraća natrag, napolje iz šatora. To je smrad, ali osobit i specifičan. To nije smrad ni raspadnutih lešina, to nije ni zadah od usmrdelih rana. Pod šatorom je bio smrad još gori, još nesnosniji. Tu su bili pomešani: i smrad bolesnika, koji idu ispod sebe, kakvi su bili gotovo svi koji ovde leže, i smrad povraćene na zemlju hrane, i zadah od ugušljivih znojnih teških ljudskih isparenja, i memla zagađene i blatnjave zemlje. Pod šatorom je zaudaralo i na gnoj i na odavno neprevijene usmrdele rane i na trulež. Vazduh je pod šatorom bio presićen otrovom i gušio je sve živo što se pod njega baci.

Kroz šator se može proći samo preskačući preko leševa i preko još živih. Teskoba i zbijenost bili su takvi da je izvlačenje mrtvih bilo uvek praćeno jaukom, gaženjem i povredama bolesnika od strane bolničara. Bolesnici su ležali svi u svom zagađenom odelu, zgrčeni, u najrazličitijim pozama na goloj zemlji. Bilo je i nešto sena, ali se ono od kiše, koja je sa sviju strana tekla pod šator, već izmešalo i izblatalo sa glinom. Za vreme kiše, koja je na nesreću neprestano lila, zemlja u šatoru cvrči od vode pod nogama. Pokrivača niko nema. Ovaj pakao i ova grobnica bili su još i roj, još i košnica žive gamadi. Vašiju je bilo toliko da su one kao kaplje padale na ljude odozgo sa šatorskog platna.

Tu, u tom adu, prikupljen kao u žiži, odigravao se u minijaturi ceo tragizam naše zemlje. Tu su u predsmrtnom stenjanju i buncanju drhtali i treperili, svi najnežniji fibri čovečije duše. Tu su kroz buncanja i sanjanja nestali jedan za drugim svi koje je strašna sudbina bacila u ovaj pakao.

Taj prizor kao da nije bio java. Izgledalo je kao da se sve to pričinjava, kao da se gleda u nekakvom jezivom snu, kao da se sluša u nekakvoj fantastičnoj i nedopričanoj priči« (Dr Vlada Stanojević, *Moje ratne beleške i slike,* Ljubljana, 1934).

vojske, i ne samo jednoga sveta, — Srbije pre 1914, — nego i čoveka uopšte i to integralno: *i njegove svesti, i njegovoga tela),* kao agresiju ne-bića, dok je mit za njega ideja o toj stvarnosti, ona koja tu stvarnost bukvalno drži na okupu, ne dozvoljavajući joj da se raspadne. »Ili treba o tome napisati epopeju ili ćutati i ne razdirati rane«.[73] Za njega pravi rat, u povlačenju 1915. i početkom 1916, i kasnije, u umiranjima, masovnim, na Krfu, i u

[73] Reči koje je on napisao u referatu *Srbija u povlačenju* (kao činovnik Ministarstva unutrašnjih dela, po nalogu Ljubomira Jovanovića, tadašnjeg ministra, a za potrebe engleskog vojnog sveštenika R. Lafana, koji je pisao istoriju Srbije; v.: Dr Gavrilo Kovijanić, *Povodom pedesetogodišnjice smrti Milutina Bojića, — Pronađena dva nepoznata spisa, Nin,* 10. XII 1967). Motiv »epopeje« javlja se, i kod Bojića, iz svesti o veličini istorijskog trenutka. Veličina tog trenutka zahteva veličinu dela, epopeju: to je Bojić koji će zamisliti ep *Večna straža,* 15.000 stihova (cifra koju pominju gotovo svi njegovi biografi), ali od koga je stigao da napiše samo neke delove (pojedini odlomci štampani su u *Zabavniku Srpskih novina,* u br. 100, 101, 102); najzad, to su i mnogi drugi pesnici (uglavnom beznačajni) koji su, i tada a i godinama kasnije, pokušavali da sroče epopeju o albanskoj katastrofi. Nesumnjivo, u tome je i *pokušaj obnove deseterca,* koji se javlja u ovo doba »epopeje«, ali koji ostaje literarno marginalan. — Ali, kod Bojića »epopeja« znači pre svega *mitsko,* mitsku veličinu, otkrivanje epske veličine u onome što, prividno, izgleda kao apsolutni poraz. Taj san o mitu, kao »epopeji«, rodio se u porazu 1915/1916: pre ovoga poraza, novija srpska poezija ga ne zna. Navedenim Bojićevim rečenicama (iz opisa spaljivanja komore u Peći) slede rečenice: »Kao prosjaci uzeli smo torbe na leđa i pošli preko zaleđenih planina da propadamo u provalijama punim snega, da umiremo na mrazu, da vapimo za parčetom hleba i čašom vruće vode«, a zatim kratak opis izlaska na obalu: »Čitav jedan narod sedi danima na obali i gleda na pučinu, izgleda brod. Katarka, dimnjak, brod, to je sada smisao ovih obezumljenih mumija, to je simbol spasenja«. »Epopeja«, to je mitsko preobražavanje ovih »prosjaka« i »obezumljenih mumija« u mitske junake ili, tačnije, u Ja jednoga jedinog, kolektivnog junaka ovog mita, način savlađivanja stvarnosti, otkrivanjem mitski velikog, i mitski-smislenog, u stradanjima ovih »obezumljenih mumija«. »Napisati epopeju ili ćutati«, to nije samo reč literate, ovenčanog slavom u dvadesetoj godini (koliko je Bojić imao kad mu je prikazana *Kraljeva jesen);* to je i reč duha koji se ne miri sa rasulom, sa propadanjem. »Napisati«, to znači *nadvladati* stvarnost: Bojić neprestano *piše,* u ratu, — ne samo na Krfu, i ne samo u Solunu, nego i pre toga, još u povlačenju. Od jednog do drugog zastanka, on ne prestaje da piše. Život njegov, od Niša, u kome je 1915. napisao poemu *Kain* (o srpsko-bugarskom ratu 1913), do smrti Sedamnaeste, u Solunu, jeste ovo *pisanje,* ta neprestana *borba za pisanje:* nema pesnika koji tako, i toliko, piše kao on u ovo doba. Pisanje je za njega uistinu *povezivanje* onoga što je zahvaćeno raspadanjem, neprestano odolevanje ništavilu; to je »prosjak« i »obezumljena mumija« koja *pisanjem* pokušava da se domogne mitske svesti, sa većom i očajnijom nadom verujući u njenu spasonosnost no što je onaj »narod«, umirući po Albaniji, verovao u more i brod što će se pojaviti, onaj što pokušava da stvarnost vrati mitu, da bi iz smrti mogao da se vrati životu.

rovovima kod Soluna, kao da se nije vodio između srpskih i nemačkih i (bugarskih) pukova, nego između sila mita i sila stvarnosti, kao između sila integracije i sila dezintegracije. Mit je, za Bojića, integrisanje, povezivanje bezbrojnih elemenata stvarnosti u celinu; mit je kroćenje stvarnosti, koja je anti-mitska onoliko koliko se protivi ideji i volji koherentne celine, i koja je zaverena raspadanju onako kako je tom raspadanju, u haosu obezljuđenja, zavereno sve oko Bojića. Ono što je drugome hleb (pa čak i ono bescen-blago Albanije onoga doba: komad trulog mesa, u smradu, otkinut sa neke konjske lešine), Bojiću je mitska asocijacija, slika i simbol, — *nezamenljiva egzistencijalna tehnika*. Ne postoji, u novijoj srpskoj kulturi, takva očajnička glad za mitom kao što je bila Bojićeva. Treba ga dobro čuti (a valjda i *videti)* kako 1915, pošto je napustio Prizren i tek se našao na putu ka Albaniji, otkriva u pustinji povlačenja mitsku pustinju Sinaja, da bi zabeležio (negde, na nekom bivaku, usred blata), i kao nadmećući se sa svetovima mita: »Pustinja je naša strašnija od one / Kojom išao je narod izabrani«;[74] i treba ga čuti, kako iste 1915, u Skadru, pred sam početak albanske katastrofe, govori, više nego razgovetno: »Golgota čeka«.[75] On je prvi nazvao albansku katastrofu *Golgotom,* ali ne samo pre nego što je zvanična propaganda (kroz novinare i pesnike petorazrednog značaja) nacionalnu katastrofu pokušavala da porekne mitologijom Golgote, već i pre nego što se ova katastrofa počela očevidnije i da iskazuje masovnim, mučeničkim, umiranjem. Ta *»Golgota« pre Golgote,* to je paradoksalna mitska transpozicija stvarnosti pre stvarnosti: njegovo pitanje, o ovoj »Golgoti« pre Golgote: »Znaš li njoj da gredu / Putevi tvoji maglom zavejani?«, jeste pitanje kojim ovaj mitski pojam treba da *preduhitri* samu stvarnost, kao nikakav mit o vaskrsenju pre nego što se sama smrt i zbila; kroz ovo *»znaš li«?* progovara imperativ mitskog znanja kao suštastvenog znanja, ili kao znanja celine koje odoleva razaranju, onoga znanja koje, kroz Bojića, svet masovne agonije otkriva kao svet »sa sudbinom Jova«, znanja sposobnog da dođe do stiha: »I Vaseljena njiva naša posta« (kakav stih, u ovo doba, nije se rodio ni u jednome drugome duhu, — stih univerzalizma što raste iz patnje), ali sposobnog, takođe, da potraži spas i *od oholosti koja »seje« groblja:* »Oholi, mada bez

[74] *Kroz pustinju.*
[75] *Odlazak*

roda i krova, / Spremni smo, groblja da sejemo nova«.[76] Taj Bojić, koji u haosu, usred obezljuđenja, vidi suštu inkarnaciju ovakve *oholosti,* to nije nesporazum izražajni, nesporazum koji odvaja od stvarnosti; to je Bojić koji *hoće ovaj nesporazum jer neće stvarnost:* onaj koji umiranje u ratu zove »sejanje grobova«, koji neće da vidi telo u raspadanju, nego »sudbinu Jova«, koji na Krfu, nešto kasnije, neće ukopnu francusku lađu što sa ostrva Vida nosi leševe srpskih vojnika na pučinu, nego hoće »galije carske«, čiji sjaj je očigledno »vizantijski«. Strah njegov je bio, i ostao, da se njegova mitska »galija carska« iz *Plave grobnice* (1917) ne nasuče na podzemne grebene anti-mitske stvarnosti, i da umesto nje ne ostanu samo leševi unakaženog, ratom i bedom obesmišljenog čovečanstva: samo ona stara, islužena lađa koju je francuska komanda odredila da prevozi srpske leševe na pučinu. Bojao se da »plava grobnica« ne iščezne u stvarnosti zaražene morske vode u koju se bacaju kužni skeleti i kužno mrtvo meso za koje više nema mesta na ostrvu Vido, kod Krfa. Plašio se da besmisao, koji uvek napreduje putevima neposredno-egzistencijalnog (besmisao čija moć je srazmerna moći neposredno-egzistencijalnog), ne provali mitski sloj, i da on, Bojić, u njegovome haosu ne izgubi zauvek svoje »galije«.

[76] U pesmi *Sejači,* napisanoj 1916, u trenutku odlaska jugoslovenskih trupa na ruski front, u Dobrudžu. To je Bojić mobilizator. Treba znati, ipak, da Bojić koji ovako piše, upućujući na spremnost »oholih« da seju »groblja nova«, jeste i onaj Bojić koji je u niškom *Glasniku,* ne mnogo pre ovakvih stihova, 1915, pisao članke protiv ratnih pljačkaša, trgovaca-lešinara. (Dr Gavrilo Kovijanić, u knjizi *Život i književni rad Milutina Bojića,* izd. *Naučna knjiga,* Beograd, 1969, navodi Bojićev članak u 126. broju *Glasnika,* protiv zaštitnika »opančarske afere«: »Srbija je zemlja plehanih peći. Brzo se ohladimo. Srpski vojnik je bosonog išao da spasava zemlju od neprijatelja. Imati bolećivosti prema tim ljudima znači izdajstvo prema otadžbini. To je zločin koji se ne može ničim pravdati. Oni koji su pustili srpskog seljaka da bosonog goni neprijatelja zaslužili su kaznu kakvu još nije propisao zakon. Najdrakonskijom kaznom moraju biti kažnjeni. Ako ih ne kazni sud, kazniće narod i krivce i sudije«. Dr Kovijanić ukazuje, takođe, na to da je Bojić u br. 130. *Glasnika* tražio da država stavi pod svoju kontrolu trgovinu žita i brašna: »Nekoliko kapitalista grabljivaca pokupovali su sve žito u zemlji i prikrili ga, pa mu onda određivali cenu kako su hteli. Cene žita skočile su preko 100%'. (. . .) U 139. broju opet traži ‚Kaznu zločincima', koji su skrili monopolske artikle. Kod jednog niškog bakalina pronađeno je šest vagona šećera. Kao i za krivce iz ‚opančarske afere' traži oštru kaznu. Kriti šećer i spekulisati njime onda kada pojedinci nemaju ni parčeta da zaslade mleko deci, zločin je isto tako veliki kao što je veliki zločin trovati vojsku buđavim brašnom i peskom i obuvati je rđavim opancima. Neka se izvrši strogi pregled kod svih onih koji rade nesavesno i koji hoće da se bogate danas u najteže vreme po srpski narod, koji hoće da se bogate na račun naroda i protiv naroda'«.)

To je jedan od čovečanski najpatetičnijih trenutaka novije srpske poezije: trenutak Milutina Bojića koji je, i sâm osuđen na smrt, i gledajući sa svog prozora, užasnut, kako leševe tovare u lađe da bi ih pobacali u vodu, hteo da porekne leš u lešu, da ubedi samog sebe: da to i nije leš, nego heroj, Otac onoga Sina koji, na Solunu, stvara »povesnicu« (»Ovde iznad Oca pokoj gospodari, / Tamo iznad Sina povesnica biva«),[77] i da to nije bacanje mrtvih ljudskih tela, kao zaraženih stvari, i koje živa ruka ne sme ni da dodirne, nego obredni čin preobražaja zaraze smrti u zarazu ove mitske »povesnice«. Ispaštanja ova njegova, na prozoru, pred grobarskim lađama, slute se u *Plavoj grobnici,* u samom jezgru njene retoričnosti, i kao klica one obredne svečanosti, one *svetosti* koju je on ovde hteo da suprotstavi neposredno-egzistencijalnoj stvarnosti. To nije Dučić, koji iz daljine viče, u ime legija herojskih mrtvaca, *Ave Serbia;* to je osuđenik na smrt koji se ne miri sa smrću, suočen s njom oči u oči, ali koji ne prestaje da veruje da se veličina izražava samom veličinom, zbog čega njegova mitska veličina ne zna za kontrapunkt, kao ni Meštrovićeva, »velikog« (mitskog) i »malog« (pre-mitskog), za kontrapunkt skrušenog i »carskog«, ili onaj mrtvog seljaka koga bacaju u more i njegovog mitskog preobražaja u Oca »povesnice«. Proces preobražavanja nemitskog u mitsko je izvanredno skraćen, ukoliko nije potpuno uništen: Bojićev heroj, kao polubog, jeste zamućeno sećanje čoveštva. Snaga se tu često ne seća slabosti, ni Moć Nemoći, ali utoliko je ta Moć apstraktnija što je potpunije apstrahovana Nemoć, koja je njena unutrašnja tvoračka antiteza, od koje ona živi, i bez koje nje nema.[78] Vreme pesme nije vreme nastajanja heroja, nego

[77] U pesmi *Plava grobnica.*

[78] Bojić ne zna za dublje suprotstavljanje »velikog« (mitskog) i »malog« (egzistencijalno-neposrednog ili neposredno-stvarnog). U tome on nikako nije usamljen: i drugi pesnici ovoga vremena gubili su se u tom neznanju, a Aleksa Šantić, pesnik golgotsko-vaskrsne mitologije, pre svih. Ali on nije ni pokušao *neposrednije* da nađe veličinu u »prostoti«, ne sluteći je čak ni u onoj meri u kojoj je naslutila jedna Jelena Dimitrijević, pesnikinja inače nesravnjivo manje snage i manjega značaja od njega, koja je, ipak, 1913, u pesmi *Sprovod heroja (Delo,* 1913, LXVII, 2), dala »formulu« te veličine u prostoti: »Olovkom, nevešto, rukom kakvog druga, / Na krst su imena zapisana njina: / *Sa te je prostote silna naša tuga, / U toj je prostoti naša veličina*«. To je osetio, tu istu »prostotu«, kao jemstvo veličine, čak i Dis, pomeren posle knjige *Utopljene duše,* u knjizi *Mi čekamo cara,* u pesmi *Cvetovi slave:* »Oni spavaju prosti, bez ukrasa, / . . . / I dok se gube iz svog lepog stasa, / Humke im rastu u cvetove slave«. To je već znao *Stanislav Vinaver,* koji je u ovo doba velike retoričke »slave« Bojićeve,

vreme pošto su ti heroji već nađeni. Njeno vreme nije vreme mitskog stvaranja, nego mitske stvarnosti, i to, najčešće, prostim

zazidane u simboliku carskih stegova, truba i fanfara, tražio *seljaka i rakiju,* za tvorački kontrapunkt čovečanske heroike, kao heroike ove »prostote«, i to u dvanaestercu: »Dva vojnika žurno kopaju sred blata. / Raka je ogromna, sumorna, duboka: / Narednik Velibor, ranjen u tri rata / Džin večitih šala, nasmejana oka, / — / Pogibe u borbi. . . I kraj veseljaka, / Rakiju su pila dva mrka seljaka« (u pesmi *Narednik Velibor;* v. u knjizi *Varoš zlih volšebnika,* 1920; taj mentalni stav postaće, kasnije, sama osnova njegove knjige *Ratni drugovi,* iz 1940). Bojić nije sve to ni hteo, a valjda ni mogao da zna: za tu veličinu kojoj treba ova flaša rakije, za tog heroja koji je »narednik Velibor«, »džin večitih šala«, za tu neposrednost koju su slutili, u času njegovoga krfskog i solunskog mitotvorstva, i pesnici manje snage od njega. Treba samo uporediti njegovu *Plavu grobnicu* sa pesmom *Ostrvo smrti* dr Miloša Đorića, koja je posvećena istome motivu. Tamo gde je Bojić našao svoju retoričku svečanost, zaustavljajući, rukom mitotvorca, ceo jedan svet (Bojić s uzdignutom rukom pred »galijama carskim«), M. Đorić je našao intonaciju samilosno-sapatničku: mit i kroz njega traži svoje pravo, ali mit koji ide iz neposredno-egzistencijalnog: oni koje nose na pučinu nisu simbolički Otac i Sin koji gradi »povesnicu«, niti je more, kao za M. Bojića, groblje »gde je pogrebena / Ogromna i strašna tajna epopeje, / Kolevka će biti bajke za vremena, / Gde će duh da traži svoje korifeje, / — / Sahranjeni tu su nekadašnji venci / I prolazna radost celog jednog roda, / Zato grob taj leži u talasa senci, / Između nedra zemlje i nebeskog svoda«; ti koji će biti bačeni u more, jesu seljaci, — i to *»jadni seljaci«,* — a simbolička mašta, pred morem kao grobom ovih seljaka, vidi u talasima ono što seljak jedino može da vidi: *jaganjce:*

. . . O, jadni seljaci,
nemirno more danas valom bije,
ko da jagnje belo val svaki izbaci,
zabeli se pena i jagnje se skrije.

. . .

Igraju jaganjci na pučini celoj,
u daljini sivoj mrtvi brod se gubi . . .
Majko, Sveta Majko, u odori beloj
Sanjao sam dušu što sve ljude ljubi:

To su, čovečanski, sigurno najdirljiviji stihovi nađeni pred katastrofom na ostrvu Vidu; njihova snaga, *nezamenljiva* u srpskoj književnosti tog vremena, jeste snaga ove prostote, ove krajnje jednostavnosti (gotovo bezazlene) u stavu i gestu, te nenametljive asocijativnosti koja je, psihički, nepogrešna u viziji mora kao seljačkog groblja i jaganjaca koji se igraju po njemu, od talasa do talasa, i toga, najzad, obraćanja seljacima, odnošenim »mrtvim brodom«, a ne »galijama carskim«, obraćanja koje će da se preobrazi u dozivenje Majke, s »objašnjenjem« koje predstavlja vrhunac ove pesme: »sanjao sam dušu što sve ljude ljubi«. Ta »Majka Sveta«, iako je »u odori beloj«, pomalo secesionistički režirana, ipak ustaje iz ovoga bola pred morem, dozvana pokretom izvorno-duševnim, kao što je izvesna autentičnost i u viziji »sveca« kome munje pale, na istome moru Bojićevom, »sveću od pene«, u pesmi *Zadušnice* Brane Cvet-

podvođenjem stvarnosti pod već stvoreni mit:[79] ne Prizren, i ne Đakovica, Andrijevica ili Skadar; i ne gomile aveti, svet

kovića, iz istog vremena: »Najednom iz mora sa dna svetog mesta, / Pojavi se svetac odeven u vale! / I sveću od pene dok mu munje pale / On odsluži pomen... A zatim ga nesta«. Brana Cvetković, više stihotvorac nego pesnik (kasnije glumac, upravnik i vlasnik kabarea *Orfeum* u kome je pevao satirične stihove), sasvim pozorišno režira more, kao neku scenu, pa i ovu pojavu sveca; ima kod njega konvencionalnosti (»sa dna svetog mesta«), želje da se prosto nešto »prikaže« (»On odsluži pomen... A zatim ga nesta«), pa i potrebe za efektom (»Pojavi se svetac odeven u vale!«), ali tu je i vizija, u trećem stihu navedene strofe, ove *sveće od pene* što je pale munje, vizija moćne sintetičko-metaforičke prodornosti koja se pamti, i koja, najzad, sve drugo i *natkriljuje*: i u njegovome moru, i u moru dr M. Đorića, *nešto preobražajno se dešava:* jagnje belo ili ova sveća od pene što je pale munje. U moru Bojićevom ne dešava se ništa: patetična retorika, mobilizatorska, koja hoće veličinu da kaže veličinom, bez kontrapunkta, *uništava brutalno* svaki mogući vizionarno-metaforički i simbolički preobražaj mora, tako da kod njega i jeste, umesto jaganjaca i ove sveće, »ogromna i strašna tajna epopeje«, ona »kolevka (...) bajke za vremena / Gde će duh da traži svoje korifeje«: gde duh može da nađe *korifeje*, ali ne i bajku, ne i čudotvorstvo. Nema spontanosti, nema slobode mašte, pokreta i gesta, i zato nema ni onoga *vizionarstva* koje počinje tek tamo gde prestaje opsesija snagom i veličinom, vizionarstva koje će progovoriti, u jednome času, čak i kroz neizlečivog deklamatora Božidara Purića, čija strofa (u ciklusu *Ratnici*, iz 1917; *v. pesme o nama*, Beograd, 1919: »Naši se konji nemirno roguše, / zveče đemovi. . . Al sve mi se čini / nemamo tela i da naše duše / lutaju same po mesečini«, kao da je nađena, — sa ovim prostosrdačnim, familijarnim »al sve mi se čini«, iz koga će se rascvetati, bez trunke usiljenosti, ova strepnja: da duše nemaju tela, i da lutaju same po mesečini, — u istoj sposobnosti prihvatanja slabosti koja će, usred konvencionalne reči i konvencionalnog recitatorstva pesme *Dva ždrala*, pesnika S. Milenovića, da naslути ljudski autentični bol, u dozivanju »moj putniče... ždrale«: »Ledi nam se srce, slabo telo koči, / Pašćemo u dugom nedoglednom letu, / Iznad hladne zemlje, u hladnome svetu, / Moj putniče... ždrale! / — / Mesto sunca, topla grejaće nas nada. / Ali duša lebdi u čistoj vedrini, / Saputniče brale!« Tu *»čistu vedrinu«*, to *lebdenje* u njoj, Bojić nije naslutio: umirući, i među umirućima, on nije mogao da je kaže jer nije mogao da izgovori, — pa makar i bez reči, — ovo »umiremo«. Njegove apstraktne reči, u patetičnom vrtlogu, njegovi »korifeji« i »bajke za buduća vremena«, njegova »povesnica«, teku, *masama*, iz odbijanja, iz nesposobnosti njegove za ovo »umiremo«: odbijanje saradnje sa smrću jeste i odbijanje konkretno-egzistencijalnog i neposrednosti, ali i ove »vedrine« koja može da se rodi jedino u tom neposredno-egzistencijalnom, sve i kada se ono samo podrazumeva, *kao iskustvo*, a da pri tome ne dolazi do svoga neposredno-verbalnog izraza, kakav je slučaj s pesmom Tina Ujevića *Pariska elegija*, objavljenom u poslednjim danima Bojićevim (u *Zabavniku srpskih novina* na Krfu, u broju od 15. oktobra 1917). Tu nema punog verbalnog izraza neposredno-iskustvenog, ali to iskustveno je u samom jezgru pesme: »O Grade, kada nebom brode / Kroz tvoje noći Cepelini, / Ti strujiš kao mirne vode / U pokoju i

obezljuđenih stvorenja što blude ka ništavilu, nego: Sinaj i Golgota, Job i Ahasver. Nema procesa mitotvorstva kao procesa

veličini«, — ono je jemstvo vanredne lirike bezazlenosti ovih nesvakodnevno neposrednih stihova, sve i kada njihova simbolika nije ni najmanje neposredna, nego sama sobom apstraktna (»vitezovi«, »sedam pokrajina«, »Istok«):

Sa srcem koje samo bije
Za one što u šancu trunu,
Sa okom koje suze lije
Za vitezove u Solunu.

Došli smo preko mora
I preko sedam pokrajina;
Juče su bili sjaj i zora.
A danas pusta ruševina.

. . .

I kada Istok sav zatutnji
U ubojnome ljutu prasku,
I kada đavo, u toj smutnji,
Nad živi narod pribi dasku,
Za onim rujnim naveštanjem
Iz gabrijelskog Sarajeva.

Odsustvo ovog unutrašnjeg vizionarenja, i ove unutrašnje patetike, kojoj ne treba veliki gest, i koja sebe ne želi da demonstrira, — pa je zbog toga jemstvo sugestije bezazlenosti, i vrhunske čednosti (kakva je u krajnje »skromnim«, skrušenim devetercima Ujevićeve *Pariske elegije*), — iskazuje se i neprestano produbljuje i osnažava u Bojićevoj poeziji upravo težnjom za *demonstriranjem* veličine: patetikom i dekorativnošću njegove reči.

[79] Kao u pesmama *Odlazak*, *Kroz pustinju*, *Sejači*, *Pred obećanom zemljom;* pesma *Plava grobnica* nije *neposredno* vezana za mitologiju (jasno istaknutom analogijom), ali je, nesumnjivo, njena osnova u hrišćanskoj mitologiji »povesnice« koju Otac ostvaruje kroz herojsko samožrtvovanje Sina, i to u zapadno-evropskoj njenoj varijanti: »povesnica« (istorija) počinje od Sina (Hrista) kroz čije stradanje iskazuje se bog-otac. (Golgota, koja je u drugim pesmama Bojićevim jasno istaknut pojam, u ovoj pesmi ne pominje se, ali se podrazumeva: ona je tu od simbola neumitnog života uzdignuta do simbola ove neumitne »povesnice«). — Izvan ovoga kruga neposredne ili posredne vezanosti za ostvarenu mitologiju, u knjizi *Pesme bola i ponosa* su pesme *Neradžin cvet*, *Bez domovine*, *Žene*, *Svetinje*, *Mećava*, *Usud*, *Belo usijanje*, *Bez uzvika*, *Samosvest*, *Tuđoj krvi*, dok se elementi mitologije tražene na osnovama »vizantijskog« srednjovekovlja osećaju u *Petrovdanskoj viziji*, a elementi neposrednije iskazanog plemensko-epskog doživljaja posebno u već navođenoj pesmi *Nerečene misli*.

od nesvesnog ka svesnom, već ima samo ovog identifikovanja, prostim upoređivanjem, ali otuda je jezik osuđen na pasivnost izricanja pre njega i bez njega već »izrečenog«, i otuda snaga jezika može da se traži samo od njegovih *spoljašnih* faktora, od patetičnog zamaha slogova koji imaju da ubede u moć, u neprikosnovenost određene analogije. Patetika, do koje je dolazio Bojić u knjizi *Pesme bola i ponosa*, jeste patetika ovog jezika gotovih simbola i gotove ideje, ili *patetika jezika isključenog iz procesa mitsko-simboličkog preobražaja*. U suštini, mit ovde nije snaga na putu nesvesnog ka svojim simbolima i slikama (ka svome asocijativnom sistemu), nego su to samo simboli i slike u kojima je »zaleđeno« (objektivirano) tvoračko-nesvesno, i utoliko više je ovde *mit u službi ideologije:* riznica slika i asocijativni fond kojim se ideološki um služi po svojoj volji protivstavljenoj tvoračko-nesvesnoj volji za sopstvenom artikulacijom. Kroz grozničava i čovečanski (subjektivno) patetična Bojićeva nemirenja sa porazom i sa smrću, to je, objektivno, *degradacija suštastvene mitologije na funkciju mobilizatorske ideologije*. Bojić nije mitotvorac nego ideolog koji se služi mitom: istorija nije kroz njega došla do novog mita, — do svoje »epopeje«, — nego je gubila svoju tvoračku istinu »prepoznavanjem« svog dana u prošlosti mita.[80] Umesto mitotvornog pokreta od nesvesnog ka budućem svesnom, ovde se sve zamenjuje pokretom

[80] Ali je zbog toga Bojić tu, ne jednom, gubio i samu poeziju. Takav je slučaj njegova poema *Kain*, koja je *primer drastične degradacije mitologije na funkciju dnevne ideologije*, krajnje nemaštovita propaganda. Ovu poemu u tri dela Bojić je napisao za četiri meseca, u Nišu (gde je bio jedan od urednika *Glasnika* i na dužnosti vojnog cenzora) i tu je i štampao, avgusta 1915, želeći da u srpsko-bugarskom ratu 1913. vidi produženje legende o Kainu i Avelju. Stihovi ove poeme, sa izvesnim, bledim odjekom bajronovske apokaliptičke romantike, ni jednog trenutka ne dosežu poeziju. To je potpuni pesnički pad Bojićev i, ujedno, u njegovom delu najviši stepen izjednačavanja mitologije sa prostom analogijom, u funkciji svevlasne ideologije. (Inače, on se Bugarskoj, kao »Kainu«, obratio još pre toga, pesmom *A ko si ti?, u Pijemontu* od 2. maja 1913, kao odgovor Ivanu Vazovu bugarskom pesniku, na njegovu provokativnu pesmu *Ko si ti?* U ovoj pesmi, — koja je štampana zajedno sa stihovanim odgovorom Stevana Beševića I. Vazovu, — Bojić se neće samo zadovoljiti da kaže Vazovu kako govori »iskvarenim jezikom« njegovoga roda, — »Ko si ti... / Što iskvarenim jezikom mog roda / Psuješ na himnu mog pobednog hoda«, — nego će i da ga pita seća li se oslepljenih četa sa Velbužda: »Pamtiš li svoje oslepljene čete?« — Vazov je odgovorio pesmom *Srpskim pesnicima*, koju je Bojić objavio u *Pijemontu*, — br. 133, 1913 — u svom sopstvenom prevodu: »Sejati neću pesmom zlo, / Ja nisam pesnik zloće, / O pesmo moja — plač je to, / Suze mi srce drobe«, — navedeno po knjizi dr Vladete Vukovića, *Književno delo Milutina Bojića*).

unatrag, *ka već utvrđenom svesnom;* to je, umesto intuitivno-tvoračkog mitotvorstva, regresija ka stvorenom mitu, ili ova degradacija mitologije na ideologiju, a poetskog otrkovenja na analogiju. Tako se stvarnost isključuje; ali tako se isključuje i jezik, koji podrazumeva analogiju kao dedukciju aktuelnog na prošlo, kao na poznato, ali koji, kao jezik usred nastajuće (nestvorene) stvarnosti, jeste i u službi stvaranja, pa time jeste i upravljen na poricanje apsolutne analogije, na otkrivanje njene nedovoljnosti pa i nemoći: stvarno tvoraštvo jeste prevazilaženje ravni analogije. Bojićev sistem analogije nije tvorački u jeziku: jezik tu nema šanse za stvaranje, jer je sve stvoreno. Njemu je uskraćen prostor za stvaranje, jer je taj prostor ispunjen neprikosnovenim simbolima i slikama. On ima samo da naznači (Sinaj, Golgotu), i on je osuđen na brzo iscrpljivanje, ali ne manje i na svoju »spoljašnost«: onako kako tu nema snage mitotvorstva, nema ni snage jezičkog procesa, ali tako tu jezik može *i mora* snagu da potraži samo u svojim spoljašnjim, čisto retoričkim kvalitetima: ako je Milutin Bojić, u patetici suprotstavljanja mitskoga, »gotovog« simbola nesimbolizovanoj stvarnosti, — kao onoga što je strogo racionalno onome što je nesvesno, ili kao smisla onome što je besmisao, — neodoljivo srljao u patetični verbalizam, u retoriku velike pompeznosti i vanredno istaknutog »gesta«, taj patetični verbalizam i ta retorika posledica su ovoga odsustva ma kakve stvarnije saradnje sa iracionalnim. Milutin Bojić neizlečivo ostaje ideolog koji zna mitsko značenje pre mitskog uobličavanja, i koji ima mitski simbol pre mitskog procesa, i zaključak svesti (u vidu tog simbola) pre dinamičkog procesa svesnog i nesvesnog, ideolog koji je svojim ideološkim fanatizmom (besprimernim, uistinu, u ovo vreme) isključen iz ma kakvog opštenja sa nesvesnim, i koji pre svega odbija nesvesno. *On neće nesvesno onako kako neće stvarnost*, ili kako hoće simbol a ne telo: čovečanstvo koje je on nalazio, u ovo doba ogromne fizičke patnje, u to doba *najezde telesnosti u raspadanju*, jeste Mit bez Tela, simbol a ne Telo, ali i simbol koji ne pamti iskustvo neposredno-egzistencijalnog, odbijajući ga, već u samom početnom stavu, onako kako odbija »nerandžin cvet« prostom objavom: »mladenci smo«. Tragičnost, koja tu traži svoju objavu, zadržana je u slutnji, onako kako je u slutnji zadržana i stvarnost neposredno-egzistencijalnog, ili bol i Ja (Ja bola) u njoj. Transformacija je izvršena pre pesme, i sve telesno (egzistencijalno) je ono što je odbačeno koliko se igda Bojiću davalo: ovaj pesnik koji je hteo srpskoj poeziji da vrati Telo,

izgubio je svaku vezu sa telesnim, kao da je u Albaniji i, kasnije, na Krfu, napustio Telo zauvek.[81] Ako u svom predratnom, erotičkom (i panseksualističkom) periodu, on nije uspevao da dođe do stvarne poezije stvarnog Tela zato što nije uspevao,

[81] Istina, pokušaće on da piše i ljubavnu poeziju, pa čak i da obnovi svoj erotizam iz epohe pre Četrnaeste: takva je, pre svega, pesma *Posle zime*, napisana u Nici, septembra 1916 (gde je boravio sasvim kratko sa svojom verenicom): »I kao dodir svih svetova skupa / Ustalasane otkravljene buče / Dve mlade reke dok timpana lupa / Pozdravlja vrtlog što mami i vuče«. Ali taj vrtlog koji pozdravlja timpana lupa nije više za Bojića: ne samo zato što smrt više za njega ne može, posle Albanije, Krfa i ostrva Vido, da bude ono što je bila pre toga, pa ni zato što se on i sâm približava svojoj stvarnoj smrti znajući to dobro i predviđajući nepogrešno čak i njen rok (»Da, ja vrlo dobro vidim svoj kraj: nema mi možda ni godinu dana. Ništa me ne veseli. Čini mi se da više nikada neću videti svoju zemlju pa ni tebe. Ostaću ovde daleko od svega pokopan ispod jednog čempresa zaboravljen od svih«, — iz njegovoga pisma verenici, početkom 1916, koje navodi M. Crnjanski u članku *Hadžiluk na Krf, do »Plave Grobnice«*, *Vreme*, 28. jula 1925), nego zato što je jedini njegov mogući duševni i moralni stav mogao da bude, usred opšteg rasula i sopstvenog umiranja, stav sinteze, mobilizacije, organizacije a ne dezorganizacije koju je dozivao erotski vrtlog, i ne »timpana lupa«. Ma koliko da se zavaravao, pišući, posle ovakvih pisama, o istoj »timpana lupi«, verujući da je taj »vrtlog« još zaista *za njega*, i, čak, da su *Pesme bola i ponosa* samo jedan »intermeco«, neka vrsta njegove dobrovoljne mobilizacije, kao pesnika-vojnika (»Moja sadašnja poezija je samo jedan intermeco, onako isto kao što ni rezervni oficir nije oficir. Treba me shvatiti. Ja ne objavljujem druge stvari jer im nije vreme, ali ja ne pišem samo pesme bola i ponosa«, — Dimitrije Živaljević, — *Semper idem*, — u članku o Bojiću, u časopisu *Budućnost*, 1922, br. 9), te »druge stvari« nisu više *njegove* stvari. Ljubavni soneti, koje je on pisao u Nišu, 1915, a zatim na Krfu i u Solunu, sve do smrti, i koji su štampani u posebnoj knjizi, pod naslovom *Soneti*, tek 1922 (iste godine kada su i njegovi posmrtni ostaci preneti sa groblja *Zejtinlik*, kod Soluna, u Beograd), ne samo što ne ponavljaju erotičara Bojića, nego su puko stihovanje, puno sentimentalizma, bez stvarnog doživljaja i bez pesničke vrednosti: to je samo mrtva rutina jednog u parnasizmu »ispisanog« rukopisa. Upoređeni sa pesmama erotizma pre Četrnaeste, oni su degradacija pesnika na stihotvorca, stvar inercije, možda izraz nemirenja sa činjenicom da je Četrnaesta, i za njega, kraj jedne kulture i jednog duševnoga stava, izraz Bojićevog nemirenja sa tim krajem, one vere da je sve drugo samo »intermeco«, »Jer vratiću se u istome redu« (u pesmi *Odlazak*, 1915). Godina 1922. otkrila je da Bojića, posle Četrnaeste, nije više bilo ni u samom Bojiću, da je *erotički Bojić umro pre Bojića*, i da je njegov povratak »u istome redu« nemogućan onoliko koliko je nemogućan taj »isti red«: zbirka *Soneti*, koja, jedva zapažena, mogla je da izazove samo razočaranje (kao, uostalom, i njegova drama *Uroševa ženidba*), utvrdila je upravo misao o ovoj nemogućnosti Bojićevog povratka: nju nije obespredmetila nova poezija koja se pisala u sasvim drugom duševnom i moralnom raspoloženju od onoga Bojićevog (Crnjanskovo *Stražilovo* napisano je već 1921), nego ju je bukvalno *spalio požar Otkrovenja*, prve velike poezije Tela, objavljene iste 1922. godine.

zarobljen u naglašeno racionalni parnasistički model versifikacije, da se otvori procesima svesno-nesvesno, u poslednjim svojim godinama, *usred sveopšteg likovanja telesnosti*, on ne samo što nije uspeo da se više približi izvorima nesvesnog, kao samim izvorima telesnog (kao njegovoj »supstanciji«), već se od njih udaljavao, pokretom samo-odbrambenim, *dajući nesvesno-mitotvorno za dosledno racionalni sistem analogije*. Otuda, njegova transcendencija bola u ponos ne ide iz najprisnijeg egzistencijalnog, čulno-konkretnog iskustva, i ne sadržava to iskustvo, nego se prevashodno vrši na ravni racionalnoj, kao na ravni ovog već racionalizovanog (apstrahovanog) iskustva. Simboli njegovi su »gotovi«: ne prethodi im telo, i ne prethodi krv. Nema u njima ni najmanje količine nesvesno-tamnog kao neposredno-egzistencijalnog. Tako se kroz Bojića, u oblasti simbola, produžava poetika »gotovih« simbola parnasizma i idejnog simbolizma, ali svakako ne samo po inerciji jedne literarne škole, jednog opredeljenja (ma koliko da je i taj moment ovde, prirodno, izvanredno prisutan: Bojića deli od ove škole u kojoj se učio versifikovanju svega dve ili, najviše, tri godine), nego i po ovom njegovom duševno-moralnom opredeljenju koje zahteva moblizaciju, odbijanje svega tamno-kolebljivog, svake iracionalnosti kao mogućne zavere duha kolebanja. On je mobilizator-ideolog koji teži sveopštem uprošćavanju i koji je, upravo zato, osuđen na ovu racionalizaciju nesvesno-telesnog: nema izmirenja između ovakvog mobilizatora-ideologa i Tela. Nema izmirenja između reda, kome on teži, i Tela, koje je ponor nesvesnog što stremi svesti, ali koje svest ne može da »ukine« a da ne ukine i samu sebe: dojučerašnji pesnik anti-rednog Tela (pesnik Simonide a ne Danila, pa i pesnik zavere erotske »niskosti« protiv države, kao apsolutne forme), on je sada, na Krfu, *padom te iste države*, i tog istog reda u kome se prepuštao sanjarijama o nerednosti, pesnik koji ne zna za Telo onako kako zna samo za volju koja traži apstrahovanje (i to što apsolutnije, i što kraćim putem) svega nesvesno-telesnog u gotov simbol već završene transcendencije.

Možda ga treba *obasjati* Rastkom Petrovićem, jedva šest godina mlađim od njega, koji je takođe prešao Albaniju (i bio, čak, u istoj Nici u kojoj je i on boravio izvesno vreme, sasvim kratko),[82] pa da se ovo otkrije u punoj svojoj istini: Albanija

[82] Čak je i prve stihove objavio u *Zabavniku Srpskih novina* na Krfu, — *Kosovski soneti*, pod inicijalima R. M. P., u broju od 15. oktobra 1917. To su

Rastka Petrovića je ista, pa ipak sasvim druga Albanija. Rastko Petrović je prošao, takođe, kroz iščezavanje Tela, ali to je nešto sasvim drugo: to je ona providnost koju je on, u Albaniji, bio otkrio u umiranju glađu izbezumljenih ljudi, pa mu se prividelo, jednom za svagda, ono što će reći u jedinstvenoj svojoj, kasnije napisanoj, poemi *Veliki drug:*[83] kako se Telo, iščezavajući, i sve više provideći se, pretvara u daleki snežni breg, u samu Zemlju kojom on, od druga koji je umro napušten, ostaje da luta, zauvek. Ali drug njegov, koji se tako preobražava u breg, to nije simbol, to nije racionalna konstrukcija: to su *leđa,* pogrbljena čovečanska leđa, na koja se on naslanjao, telo na kome se on, umirućem, ipak grejao (»poslednji živi ugarak ljudstva greje«), u tom potpunom gubljenju u krvoliptanju čoveštva, tu gde »dvojica padnu li na mrcinu, već počinju da reže«, tako da je umiranje gladnog tela ovde gotovo fizički opipljivo, sadržaj ove groznice vizionarno-nebulozične, košmarne, koja se zove *Veliki drug,* i u kojoj sve peva »susret leđa« (»O, milostivi susret leđa!«), — onaj za koji Bojić ne zna: nema kod Bojića ovog »poslednjeg živog ugarka ljudstva«, ali zato što nema stvarnosti: užasa od poživotinjenja čoveka, kroz strah Rastka Petrovića: »U gadost, sebičnost, umor i vaš / Poslednje ljudstvo moje da zgrezne«, i gde prividnost Tela, u užasnom iščezavanju, nastaje iz najstvarnije, najneporečnije materijalnosti: »Ovde po divnim poljima smo bljuvali«. Rastko Petrović osetio je, nagonom ljudskim i pesničkim: da uzvišenje ide iz najgrublje, najsvirepije materijalnosti, da je ta providnost ova transcendirana materijalnost; Bojić, suprotno: ako je hteo preobražajno uzvišenje, kao »Golgotu«, hteo je uzvišenost da kaže njom samom, lišavajući je njene istorije, njenog procesa, njene egzistencijalne dramske (i tragične) autentičnosti. *Divna polja* i *bljuvanje* ne sreću se kod njega; još manje on se seća gadosti, sebičnosti, umora i vaši. On bi hteo mit o Hristu, ali kroz stradanje koje bi bilo lišeno gadosti i sebičnosti, umora i vašiju, i hteo bi transcendenciju, ali bez Zemlje Tela, onoga koje je gladno, koje *proždire* poslednje što se

mladićki naivni stihovi nastali ukrštanjem epskog duha i epske vizije (iz pesme o smrti Majke Jugovića) i dvanaesterca, u formi soneta, ali u kojima kao da već može da se nasluti pesnik, posebno u sonetu VII, *U noći:* »Plačeva, gle, devet, dopreše mi noću /. . . / I tih devet suza plamte ko pad prvi / Visoko na nebu i sve ognjem ruše /. . ./ Plamenih mačeva devet, i znamenja«.

[83] *Veliki drug (Za spomen na trideset hiljada mojih vršnjaka koji pomreše u Albaniji), Vreme,* 1926, VI, 1456.

još na Zemlji može proždreti, ono koje nas, — kako bi Rastko Petrović rekao, — osuđuje da »preskupo« plaćamo *»ishranjenje«,* ono koje će, kroz muke utrobe, i creva, kroz Rastka Petrovića jedino i stići do svoje providnosti, transcendirajući se kao telo njegovoga mrtvog druga, u snežni breg.

Ovde po divnim poljima smo bljuvali
. . .
Jer prošlo je vreme bogatstva,
I došao je čas da se umire;
Beskrajne smetove snega i osenčenja plava
Kao smrt sama, pred nas, da zastire.
Preskupo plaćam ishranjenje,
Groznica pomaže da se verem,
Sve s višeg na viši breg. Vuče me moje voznesenje
Modri i plavi trag nigde s lica da sperem;

I već malaksao ležim po snegu,
Dubeći sliku svog strašnog tela,
O, snovi moji, snovi, odjednom tu se legu
Pod providnošću, gle ovog, nesrazmernog odela.

Golotinja njihova odjednom ostaje sveža i čista;
Oni ne dršću više — čim bi! — niti zenica im je slepa,

Sa zanosom gledaju samo planinu kao Hrista.

Između Rastka Petrovića i Bojića razlike su ogromne, i višestruke: duševno i pesničko iskustvo Rastka Petrovića počinje u svetu koji je, upravo negde u poslednjim godinama Bojićevim, tražio sebe u radikalnoj negaciji duha kome je Bojić pripadao. Rastko Petrović, koji piše *Velikog druga,* nije samo pesnik koji je pošao od duha što se tražio i objavljivao kroz potrese, intenzivno, tek po Bojićevoj smrti, pesnik koji prisno zna šta je pobuna dadaizma, i šta su slutnje nadrealizma, nego je on i pesnik koji je pre nego što je napisao *Velikog druga,* isto toliko verovao da je »čovek (. . .) nepreglednosti životinja, to jest zver čije su čeljusti razjapljene prema beskrajnosti« i da zbog toga njega treba tumačiti ne prema njegovoj prošlosti već »na jednoj pravoj liniji između njega i bezgraničnog«,[84] nego je on i pesnik koji je prošao

[84] U tekstu *Probuđena svest; Otkrovenje.*

kroz pokušaj odbijanja istorije kao mita, onaj što je i zaneto-ubeđeno i ironično-izazovno pisao kako ga najviše zaprepasti istorija koju nađe »u velikim domaćim knjigama o fiziologiji«,[85] i koji je, u svome *Spomeniku putevima,*[86] predlagao da se ne diže nikakav »Spomenik oslobođenja oslobodiocima; Kosovski hram kosovskim junacima; Spomenik Osvete; Spomenik Nepoznatom vojniku, i jedan izginulim u Albaniji (. . .) Spomenik Zahvalnosti Velikome Kralju«, nego jedan spomenik *Pobede u snegu,* koji bi se otopio na prvim zracima sunca, i da bude viđen samo jednom: »jer tako i treba, poštovana ruljo, da se na Suncu svi spomenici otope, a ne da granitno prkose zubu vremena i da su nepomični. Neka ih mladež samo jedanput vidi; dvaput? to je već odviše!« To je Rastko Petrović *posle »Pobede«,* onaj koji govori iz istorijske perspektive i istorijskog iskustva, koje je iskustvo povraćene stvarnosti i razbijenog mita u koji je, međutim, Bojić usred rata, i usred očajničke nade u smislenost žrtve i herojskog čina, pokušavao da pretoči čitavu stvarnost, sanjajući upravo o Pobedi i nastojeći, u tome snu, da stihom ostvari »Spomenik«, onaj koji bi prkosio, »granitno«, svim iskušenjima, nekakav Spomenik, čak, koji ne bi bio izvan čoveka, uvek na domašaju njegovog pogleda, i sećanja, već Spomenik »Slave Pobednika« granitni, kao samopamćenje ovoga čoveka u njemu samome, kao njegovo neprestano samoznanje i samosvest, u savršenoj mobilisanosti. Usred rata, on je mobilizator-ideolog, pesnik Pobede, ne samo onaj što neće biti sposoban da ironiše istoriju, upućujući na »velike domaće knjige o fiziologiji«, nego i onaj koji će zaboraviti na apsolutno svaku fiziologiju, i to upravo kao na samu ovu »beskrajnost«, kao na ono »bezgranično« koje je bio nalazio, i sâm, u njoj, a koje je, u stavu mobilizatora-ideologa, na Krfu i u Solunu, bio odbacivao, u najdubljem ignorisanju, onako kako je odbacuje svaki mobilizator i svaki ideolog nepomirljiv sa Telom, sa »fiziologijom«, onako kako je, u ime »Slave Pobednika«, nepomirljiv sa ma kakvom »bezgraničnošću«. Između duha bezgraničnog, kao ovoga duha »fiziologije«, i mobilizatorsko-ideološkog duha nema pomirenja. Ovaj duh, i kroz Bojića, hoće ideju a ne Telo. On hoće što efikasnije, što očiglednije da objavi svoju osnovnu misao, ne dovodeći je u iskušenja ovoga »bezgraničnog« Tela, ili »bezgraničnog« samoga bola. To je Bojić, koji

[85] U istom tekstu.

[86] *Spomenik Putevima,* časopis *Putevi,* 1922, br. 1.

hoće ideju o bolu što se preobrazio u ponos, Bojić osvojenog, izborenog ponosa. Glad za ovim apsolutnim u Bojiću je, u izvesnim trenucima, izvanredno jaka: glad ravna njegovoj žudnji za nadvladavanjem bola, za njegovim preobražavanjem u ponos. Onako kako neće bol, M. Bojić neće ni Ja; *Mi,* koje hoće Bojić, jeste »bezbolno« Mi. *Put od Ja ka Mi je put od bola ka bezbolnosti* (»ponosu«): ono što može sugestivno da deluje u nekim časovima *Pesama bola i ponosa,* i što potvrđuje njihovu *neospornu* egzistencijalnu izvornost, to je taj ideal bezbolnosti nekoga velikog i sveopšteg, nadličnog Mi, u koje sanja da se utopi Ja Bojićevog, najličnijeg, bola, to Ja u nepodnošljivom bolu razdiranja, koje tu doziva ovaj ponos kao bezbolnost Mi, nastojeći da apstrahuje sebe u perspektivi samosvesti jače od dezintegrišuće stvarnosti neposredno-egzistencijalnog. Ono se sluti, u plamenu svoje suze, sa dna Bojićeve pesme. I ima svetlucanja tog plamena, kao čisto čovečanskog jada, osuđenog na zabludnu nadu isto koliko i na očajanje, i danas, više od pedeset godina kasnije; ali taj plamen iščezava (a s njim i poetska delotvornost) u istoj Bojićevoj žudnji za bezbolnošću bogovskog, titanskog ponosa, u njegovome nemirenju sa bolom: ne jednom, to je uvek isto prenebregavanje bola, neka *bezbolnost oteta pre vremena bolu* (pre nego što je on, dublje, uspeo i da se iskaže), neko Mi koje nije došlo kroz Ja, kao bezbolnost kroz bol, nego je prihvaćeno kao već dato, kao postojeće, kao jedna ideološka konstrukcija totalnosti, ona koju traži ideološki um, nepomiren sa stvarnošću što mu uvek izgleda bolno-dezintegrišuća, gomila fragmenata (kao gomila nepovezanih, haotično zabludelih Ja), *ovaj* čovek ili *ona* žena, u njihovoj konkretnoj pojedinačnosti, sa kojom se ovaj um, rođen zbračivanjem očajanja i nade, ne miri, a ne *čovek uopšte,* i ne *žena svih žena* na koje on jedino pristaje, upućujući na što bržu i na što očigledniju njihovu objavu.[87] Otuda sva »data« egzistencije

[87] To je ovaj, ideološki, um, kasnije pre svega i tražio u Bojićevoj poeziji, kao um koji Mi pretpostavlja Ja (a pozivajući se ovde na jedinstveno biće rođeno u jedinstvenoj patnji i jedinstvenom htenju), odbijajući u stvari svako Ja i upravo se tako i iskazujući. Miodrag Ibrovac, u svom govoru na pomenu Milutinu Bojiću (u društvu *Jugoslavija,* u Parizu, 19. novembra — 2. decembra 1917, — *Zabavnik,* od 15. januara 1918), kaže da Bojić »u tragičnoj povorci kroz Albaniju (. . .) ne vidi regruta, starca, majku, dete, suprugu, sestru, nego *žene«,* pa zato »sve pojedinačno, *lično* gubi se u tome *opštem;* sve suze tonu u pučinu opšte patnje«. Nesumnjivo, Bojić je ovome težio, čak pre i posle svega drugog: on je

potiskuju se, kao u nekom velikom zanemarivanju. Bojić i ne pokušava *da dodirne* ovo Telo na čijim leđima, i rukama (»O, milosti«), usred snega, greje se Rastko Petrović, cepteći, i na

hteo tu opštost, odbijajući u ime njenoga Mi svako Ja koje bi se neposrednije izrazilo. On prinosi svoju egzistencijalnu pojedinačnost na žrtvu ovome Mi, ali veoma često žrtvuje tako i sve neposredno-egzistencijalno, koje je nedeljivi bol Ja, a sa njime i konkretno-čulnu materiju reči: njegovo Mi iskazuje se, na mahove, *ritmovima* pesme, ali zato da bi se, gotovo redovno, gubilo u retoričkoj apstrakciji ovoga jezika lišenog konkretno-čulne egzistencijalnosti. Opsesija veličinom je, u jeziku, sila apstrahovanja. Te pesme Bojićeve, za koje je Isidora Sekulić tvrdila da su »izišle iz potpunog jedinstva ličnosti pesnikove sa ličnošću naroda, tačno su ono što su bol i ponos i zato jedan marš ka herojskom i veličanstvenom, naravno i ka tragičnom i žrtvenom. *Plava grobnica* bi mogla ući u ma koju svetsku antologiju« (u već navođenom članku iz *Srpskog književnog glasnika),* otuda su razdrte između egzistencijalno autentičnog stava volje, koji se iskazuje žudnjom za prevazilaženjem Ja ka Mi, i jezičke apstrakcije do koje je tu Bojić dolazio, i koja je, neumitno, isto toliko simbolički (i, uopšte, izražajno) *konvencionalna* koliko je i patetično-retorička. Ako je Mi tražilo ovu patetiku, — njenu uzlaznu liniju, kao liniju *htenog* odvajanja Ja od samoga sebe, od sopstvene pojedinačnosti, — ono je tražilo i ovaj apstraktno-konvencionalni jezik, u časovima kad je Bojić hteo što očigledniju, što potpuniju manifestaciju ovoga Mi, tako da je patetika isto toliko i neumitnost ove jezičke konvencionalnosti. *Plava grobnica* predstavlja puni izraz ovog Bojićevog udesa, te njegove osuđenosti na patetični gest i na apstraktno-konvencionalnu reč, te njegove razdrtosti između patetike i konvencionalnosti ovoga Mi: ta pesma, za koju I. Sekulić tvrdi da može ući u svaku svetsku antologiju, nosi u sebi, doista, izvesnu *jezu* noćnog žrtvenog čina, u kultu herojskom, ali ta jeza iskazuje se *gestom,* kao jedinim stvarnim »jezikom« patetične heroike, i to jedne jedine strofe, koja se varira kroz pesmu od četrnaest strofa četiri puta, dok su sve druge strofe, najvećim svojim delom, uronjene u potpuno apstraktnu retoričnost i, ne manje, u bespogovornu jezičko-izražajnu konvencionalnost. (V. o tome u tekstu, dalje.) Tu konvencionalnost je Bojić neprestano nalazio u svojoj patetičnoj žudnji za Mi, često brutalnim, *nestrpljivim* raskidanjem sa svakom egzistencijalno-iskustvenom konkretnošću. Otuda, ako Bojić »sa rečima postupa kao sa eksplozivom«, i ako on može da izazove asocijaciju na Lemetrove reči o V. Igou: »Hugo fait boum-boum« (B. Lazarević, u prikazu Bojićeve knjige *Pesme bola i ponosa, u Zabavniku,* 1917, I, 4), to nije samo delo lične Bojićeve osuđenosti na patetiku, — one koja bi se produžila iz predratne njegove lirike, pre 1914, i u ovu, ratnu njegovu poeziju, — nego je dobrim delom i izraz imperativa koji je isti B. Lazarević, u istom članku, bio iskazao, kao kategorički imperativ ovoga Mi: »... Treba da se nađemo i pronađemo«. [»Ima da se da jedno novo Kosovo. I treba da ga dadu nekoliko osvetljenih izabranika: jedan, u jambe koji će gromko da zvone naš pogreb; drugi, kamenom, u hram kojim bi Meštrović rekao svoju vajarsku misao, naše nacionalne peane; treći, u tonu, *marcia funebre* svega našeg beskrajnog bola. (...) Ono što je Bojić dao bio bi jedan lep fragment onoga što ima da se da. Jer, ova zbirka (...) je daleko od toga da obuhvati sve razmere naše«.] Taj imperativ: da se »obuhvate sve razmere« osvetljava sve što se ostvari kao nedovoljan fragment; to je idealna totalnost u čijoj idealnoj perspektivi je

putu ka svojoj providnosti. Ali zbog toga njegova transcendencija ostaje na ravni ideja, i opštih simbola, izvan konkretno-čulnog: tamo gde su *leđa* Rastka Petrovića, gde je ono *nesrazmerno odelo,* gdje je *ishranjenje,* uši, glad, sebičnost, životinjstvo, i gde je »drug«, u stvari, otimanje od svega toga, bolno-tragična transcendencija, umiranjem, izbezumljenoga životinjstva u snežne bregove, u viziji koja je jedna od najpotresnijih, najvećih u duševnom iskustvu novije srpske kulture, kod Bojića je, jednostavno *patnja:* »Da nam odu speva, Bog nas patnjom hrani«.[88] Tu se ne javlja samo ovaj bog koji ne ume drukčije da nam speva odu nego bacajući nas u patnje (popustimo tu, za trenutak, pred voljom mašte: da je, kao u čudu, mogao Bojić negde u Albaniji da nađe Velikog druga Rastka Petrovića,

sve puko fragmentarno. Ali to je i apstrahujuća totalnost ovog Mi kao kategoričkog imperativa, tog Mi koje se ne naslućuje samo spontanim, organskim rastom, kao *istorijska* neumitnost Ja, već se oseća kao zadatak, čak i kao opsesivna tema, i koje upravo tako paralizuje i produbljuje već neumitno naloženo apstrahovanje doživljaja i jezika. Otuda će, posle rata, usred savršeno drugačijih, i čak direktno suprotnih, tendencija društva i literature, koji su tražili nove svoje mogućnosti (i nemogućnosti) najčešće upravo zaboravom i samoga tek završenog rata, — a uvek *i pre svega* totalnim ignorisanjem ovoga Lazarevićevog »treba da se nađemo i pronađemo«, — i dr M. Đurić, koji je verovao da Bojić »moćnije no i jedan od njegovih savremenika ume da ponosno progovara u ime cele rase naše, kuša sudbu i pali plamen srpskih svetinja«, i koji je, patetično objavljujući buduću slavu srpskoga »rasnog« ekumenstva *(»Gesta dei per Jugoslavenos«),* — u kulturi kojoj »kao čarobna dijadema od zlata ponosito sjaće Vidovdanska Misao u njenoj kosi«, — izricao je isto nezadovoljstvo u ime kategoričkog imperativa ovog totalnog izraza totalnog Mi: »... *kamenje je tu, ali još hrama nismo sagradili;* boje su tu, i platno, i kičica, ali još slike nismo naslikali; i mramor je tu, i dleto, ali još statue nismo isklesali. Dati su svi uslovi za naše kulturno delo, ali dela ovoga još nema« (u članku *Kosovo,* u časopisu *Kritika,* Zagreb, 1921, II, 4). To je, neosporno, ideološki um, koji je uvek um jednoga ovakvog »koncepta« Mi, um koji traži totalni obuhvat, potpun izraz totalnosti, i koji je *osuđen* na razočaranje što je sve, u stvarnosti, »fragment«, što »dela još nema«: *za ovaj um nema »dela« onako kako za njegovu totalnost nema otelotvorenja u stvarnosti,* ili kako je ona, ako je nikla u stvarnosti, neumitno osuđena na sukob sa njom. Milutin Bojić, ma koliko da je bio nada ovog uma, nije mogao taj um stvarno da zadovolji, ali taj um nije bio neka sila van njega, on je bio sila koja je, iz njegovog najprisnijeg bića, u ovo vreme upravljala njegovom voljom: to je, ponovo, kao i pre 1914, veliko Bojićevo »hoću«, ali ne čista volja Ja koja završava u patetici nihilizma volje za Moći, nego volja za ovim apsolutnim Mi, koja ga ne jednom odvodi u patetiku i apstraktnost totalnosti koja od ideje hoće da postane *neposredno* izražena stvarnost, odbijajući svaku posrednost (svako Ja), ali otvarajući se tako i silama apstrakcije.

[88] *Belo usijanje,* iz 1917.

pre njegovog preobražaja u snežni breg, i da mu, od patnje ogluvelom, vičući na uho izgovori taj isti stih, ovaj bi ga, valjda, gađao poslednjim ostatkom trulog mesa, otkinutog s neke konjske lešine), nego tu se, zajedno s njime, gubi sva egzistencijalna materijalnost u reči »patnja«: to je samo jedna *ideja,* bez svetske materije, bez istorije u Telu. Ako mogu i tako da se pišu stihovi, sasvim blizu dučićevske aforistike (a ovde, čak, i dučićevske intonacije), tako ne može da se »piše« proces transcendencije: to je parnasistički racionalizam koji *zaključuje* iskustvo, svodi svet na racionalne forme zaključaka, a poeziju na majstorstvo ritmovanja i slikovanja, u što slikovitijem izrazu, tih zaključaka koji samo imaju *da se kažu.* Bojić, koji piše ovakve stihove, sasvim je na *osnovnoj* liniji poezije parnasizma, njenoga racionalističko-apstrahujućeg jezika, onoga koji se ne daje nikakvom procesu, a najmanje procesu transcendiranja,[89] procesu kakav je ovde, za njega, bio *objektivno* imperativan, ali to je i Bojić koji ovako hoće što ubedljiviji »ponos«, što kraći put od bola do ponosa, od materijalnog do simboličnog, Bojić koji veruje (u neizlečivoj zabludi ideologa-mobilizatora) da se veličina iskazuje neposredno, samom veličinom, i koji, u toj veri u neposrednost, nalazi apstraktnu reč apstrahovane egzistencije, »veliku« reč svoje retoričnosti, u čemu ga podržava i tiranski parnasistički racionalizam. On koji piše: »Jer gubitkom raja svet je sreće stvoren«,[90] ostaje onaj što neće lutanje, u neizvesnosti, makar ona bila i najmanja, ali i onaj koji odbijajući lutanje odbija i svako kretanje.

On je odsudno protiv kretanja. Njegovo »Stojte, galije carske«, iz *Plave grobnice,* nije samo trenutak jedne pesme, nego izraz njegovog osnovnog duševnog stava. Ako je, na mahove, uspevao da dođe do poezije egzistencijalno izvorne patetike (one koja bi završavala idealno, u miru savršene statičnosti stvarnosti što se odazvala na ovo »stojte«), ta patetika je, i kod njega, — kao i kod nekih drugih pesnika ovog vremena: kod Veljka Petrovića, pre Bojića i, posle njega, kod D. J. Filipovića,

[89] Ma kakvog, a ne samo mitotvornog. Zbog toga parnasizam, uostalom, i u srpskoj poeziji, nije mitotvoran, nego je svojevrsna riznica mitskih slika i simbola, *mitološki muzej a ne mitološko stvaranje.* Parnasizam, svojim odbijanjem saradnje s nesvesnim, jeste odbijanje mitotvorstva. Zbog toga je otvaranje nesvesnom, posle parnasizma (i u srpskoj poeziji takođe), šansa za otvaranje mitotvornom.

[90] *Samosvest*

Bojićevog druga, u isto ovo doba, — *patetika zadržane energije pokreta,* ona koju je, kao ideal, ali i kao duševnu tehniku, možda Meštrović otkrivao čitavome jednom krugu pesnika, svojim Srđom Zlopogleđom, ili Kraljevićem Markom na konju, kao bitni element epskog duha. Bojić nije pokušao da vaskrsne, svesno, ovu patetiku epskoga duha, onu koja će svoju formulu, u doba Krfa, da nađe neosporno u D. J. Filipoviću, iako se ona javlja u pojedinim sintetičkim njegovim stihovima-metaforama, koji teže unutrašnjem dinamizmu zaleđene, statične forme, približavajući se, na mahove, duševno-muzičkoj intonaciji epske patetičnosti: »Sve je pusto, kao da kletva pristupa«, »U toj jezi kao i bogovi sami / Da su se pred bolom u ambis povukli«,[91] »osmeh sunca kupljen vrhom jatagana«,[92] »danas, kad se dani ožiljcima broje«,[93] ali ona kao da traži sebe, ta unutrašnja tenzija neispoljene energije, kroz njegov stih, tako da ta unutrašnja napetost *zgušnjava* aleksandrinac i od stiha deklamovanja pretvara ga u stih ove unutrašnje patetičnosti, približavajući, neosporno, — iako samo u dva tri maha, — Bojića Tinu Ujeviću. Strofa *Belog usijanja* (iz 1917):

Ja plakati neću nad kulama palim
Ni u pustom domu tugovanke plesti,
Jer ne možeš sobom nebo mi odvesti,
A ja znam na pesku dići Jerusalim!

potpuno je ujevićevska. Ona ne ide iz Ujevića, koji je patetiku pesama svog *Leleka sebra* tražio u ovo isto doba, i čak neke pesme objavljivao u istom *Zabavniku,* dodatku *Srpskih novina* na Krfu, ali ih M. Bojić nije mogao da pročita: umro je neposredno pre no što su one objavljene,[94] — ali ona ide iz onoga *neumitno ujevićevskog u patetičnom dvanaestercu i jedanaestercu,* iz sukoba (međusobnog suprotstavljanja) nagomi-

[91] *Mećava*

[92] *Tuđoj krvi*

[93] *Belo usijanje*

[94] Stigao je, možda, da pročita samo jedinstvenu Ujevićevu *Parisku elegiju;* sve druge Ujevićeve pesme, u *Zabavniku,* štampane su po Bojićevoj smrti: *Svakidašnja jadikovka,* napisana 1916, objavljena 15. decembra 1917; *Srbija,* 15. juna 1918; *Molitva iz tamnice,* — datirana *Pariz, 1917* — 15. avgusta 1918; *Kamenim gospođama,* — datirana, takođe: *Pariz, 1917* — 15. septembra 1918, i *Rusiji Rusija* (napisana 1918), 15. oktobra 1918.

lane emocionalne energije i svečanog aleksandrinca koji se odupire provali te energije, iz očajanja i u odupiranju njegovom podivljalom talasu, i koja posvećuje u ritmove ujevićevske kao ritmove patetike suzdržanog očajanja. Njegovo »Budi gord«, pa i njegova samosvest kao svest o tome da je u vremenu stvaranja »povesničkog suda«, učvrstili su ga u dvanaestercu i jedanaestercu, kao stihovima gordosti: ako je, u želji za pokretom, uzaludno pokušao, u predvečerje ove svoje gordosti, da razbije dvanaesterac, on se ovde ne samo usaglašava sa njime, nego u njemu nalazi nezamenljivi izvor svoje »gordosti«: čak sam taj dvanaesterac, kao recitatorstvo preobraženo u patetiku, jeste izvor njegove gordosti. Po sebi »gord«, svečano-recitujući, on je ovde izvor svečano-patetične retorike, koja je statična, koja kao da izuzima iz vremena izuzimajući iz pokreta, ali sada ne više protiv suštinske volje ovoga pesnika, nego u punoj saglasnosti s njegovom voljom: kao da je rat, u kome se rodio Bojićev ideal mira onoga što je apsolutno-identično, što ne propada i ne menja se, i što je zbog toga statično i gordo-svečano u svojoj statičnosti, uskladio Bojića i dvanaesterac: ratni Bojićev dvanaesterac neuporedivo je adekvatniji njegovome duševnom stavu od onoga koji se pre toga, u Bojićevom traženju erotskog pokreta, suprotstavljao tom pokretu.[95] Zato je najviša usaglašenost duševnog

[95] Okrenut protiv lutanja i gubljenja, veran apsolutno-identičnom, Bojić je veran aleksandrincu: njegov statično-gordi ton odgovarao mu je sada u potpunosti. Za njega je, kao za pesnika Moći, dvanaesterac fatalan: ako je njemu težio u poeziji Moći kao krvavog Erosa (osnovne njegove erotske pesme, kao *Zaljubljeni David, Saloma, Avet, Vetrom šibani, Poljubac,* napisane su u dvanaestercu), gubeći tu mogućnost tvorački delotvornijeg erotizma, on mu je na Krfu i u Solunu težio kao stihu herojske Moći, odnosno kao stihu Moći apsolutnog identiteta. Simetrija i svečanost aleksandrinca odgovarala je njegovom suprotstavljanju apsolutnog identiteta ma kakvom gubljenju i lutanju. To je smrknutost ozbiljnosti koju je on tražio, i koja ga je utvrđivala u ovome stihu: posle 1911, te najerotskije godine njegove poezije, on se kolebao, sve više, između dvanaesterca i jedanaesterca, da bi mu se posle 1915. vratio u najpatetičnijim i najplodnijim svojim trenucima. Htejući da stihom dosegne ozbiljnost i smirenost, kakvim mu se prikazivao njegov narod (»K'o pred vratnicama staroga Hanana / Stoji jedan narod, posle iskušenja / Ozbiljan k'o kedar sveštenog Livana / I smiren k'o verni u velika bdenja«, — *Pred obećanom zemljom,* iz 1917), on je hteo ovaj aleksandrinac, ali vernost njemu, kao nevernost *lutanju,* bila je i Bojićeva nevernost budućnosti, koja se upravo najavljivala, makar i sasvim retkim glasovima, na stranicama istog *Zabavnika Srpskih novina* na Krfu, i to kao budućnost *duha lutanja*. onoga u čijem znaku će iščeznuti racionalno-simetrijski stih u poratnoj poeziji. To će biti *misticizam* nezavršenog »srednjovekovnog speva u četiri pevanja« *Nemanja* Stanislava Vinavera, gde se iz teme sukoba

stava i stiha u Bojićevoj poeziji možda upravo u knjizi *Pesme bola i ponosa,* i to u ovim trenucima što najavljuju ujevićevsku suzdržanu patetiku: trohejski dvanaesterac, suočen s voljom, vodio ga je melodijskoj liniji unutrašnje suzdržane patetike.

između poziva vlastodršca i poziva mističara, sasvim banalnog inače, izdvaja, jasno, jedan Bojiću potpuno suprotan mentalni stav, onaj koji će se iskazati stihovima: »Bacih daleko sebe, ko celinu, / U šum se neki, nama sličan, skriti, / U mora nekog opštega dubinu, / Postati deo: ne biti i biti!« *(Zabavnik,* 2. aprila 1917). Ako se tu traži slivanje u celinu, »u mora nekoga opštega dubinu«, ta celina nije ona koju je tražio Bojić: celina data svesti, ona koja se mišlju može obuhvatiti, tako da vodi sigurnijoj samosvesti, nego je ta celina ovaj »šum«, kao muzika, u kojoj bivanje ne samo što se ne daje svesti nego kao da postaje i sumnjivo, u znaku ovog protivurečnog »ne biti i biti« koje će Vinavera da progoni sve do poslednjega dana, do predsmrtnoga njegovog ciklusa *Roboti.* Još izrazitije, možda, ovo »ne biti i biti«, kao sami *duh lutanja,* onaj kome će najdublji poetski smisao odrediti Miloš Crnjanski, kasnije, svojim *Stražilovom* (»Lutam još uvek, sa osmehom mutnim . . .«), — i to kao smisao kosmopolitske ali i kosmičke *bludnje* duha koji se odvojio od sveta, — navestilo se u *Zabavniku* pesmom *Proleće* Aleksandra Ilića (u broju 3, od 15 maja 1918; pod naslovom *Reč Zlatousta* kasnije u knjizi *Gresi Zlatousta,* Beograd, 1931), pesmom u kojoj se, kroz muke izraza (i nevolje jezičke), objavljuje već ovaj duh lutanja kao duh proletnje zabludelosti: »O, gde smo bili minulih proleća! / Jesmo l' mi to bili? / . . . / O, gde smo bili! I šta kajno cveli, / Od sanja do sanja, / — Kad zanosi žrtve svud su me razneli — / Eto tu, u duši! gde se oganj beli, / Kad se od lutanja / Ni mrači ni svanja? / — / Proleće gorči radost očajanja, / Melemno truje, oprostajno ganja, / Dok obnovom čili / Opraštanje nemo čednog nestajanja — / O, kud sve idemo!. . . / I gde smo sve bili«. Taj duh lutanja, od koga se »ni mrači ni svanja«, ako zapada ovde u jezičke muke, nalazi ih kao jedan *novi* duh koji još nema svoj jezik, ali koji je već tu, neosporno, *prozvan,* koji ima svoje *pozvanje,* tu proletnju vaznetost što apstrahuje materijalne oblike, razvejava sećanje, i, upućena novim *ritmovima,* hoće lakoću lake proletnje opijanjenosti, ne dakle ozbiljnost i samosvesnu smirenost Bojićevu, nego upravo ovo isto *lutanje* koje vodi Suncu, i u kosmos: ». . . sam, na nebeskim maglinama, / *lutam* zvezdanim poljanama / za dušama izgubljenim, / po smrti, kao pastir ponoćni / za stadom milim, zlatorunim« (Miloš N. Đorić, *Otkinuta pesma, Zabavnik,* 1918, br. 12), kada sve kao da je težilo, neodoljivo, *Suncu,* onome kome će Svetislav Stefanović uputiti svoje himnopojanje (»O, ne prezri nas! Mada nedostojni, molimo te: / Ubićemo crnu aždaju naše noći, / Okupati se u našoj crvenoj krvi /. . . / Da trubom tvojom koja probudi nas iz naše noći, iz našeg sna, / razbudimo ceo svet« — *Himna Heniu; Zabavnik,* 1918, br. 17), i od čijeg plamena je Todor Manojlović očekivao, u »presvetle junske večeri«, među fontanama i vodoskocima, u Rimu, obnovu renesanse, nekakav život u znaku čistog estetizma: »Sećaj se toga meteža! / I sećaj se da nekad pevasmo / Te zanose, ta priviđenja / U snažnim, zvonkim, svetlim ritmovima, / I da iz boja i iz kamena / Crpismo plamen, plamtismo kancone. / Sećaj se — i poduzmi sad / Da obnoviš taj sjaj / — / Da nasilno presečeš / Današnju mutnu žalopojku. / Da glomazni crni oblak jada / Munjevito prorešetaš / Zaslepljivo sjajnim / Sunčanim zracima / jedne drevne i nove / neslućene pesme« *(Apolinski odbles,* u *Zabavniku,* br. 2, od 15. juna 1917).

Njegovome »Ja plakati neću nad kulama palim, / Jer ja znam na pesku dići Jerusalim« odgovara više *metrički istovetnih* primera iz Ujevićevog dvanaesterca (a sa neznatnim modifikacijama i iz njegovog jedanaesterca): »Ne suvišna plača za božanskim odrom — (Mojih tajnih suza višnji bog je jemac«).[96] Nije teško uočiti da je u oba slučaja daktilski dvanaesterac, sa završnim trohejom, stih koji doziva pokušaj uzvišenja, stih objave volje, dok je čisto

To je bio jedan sasvim novi mentalni stav, stav ovoga proletnjeg lutanja za Suncem, *stav htenog zaborava i htene bludnje,* u lepoti plamena čistog zračenja i u lakoći pokreta duha koji se oslobodio od svake opsesije identitetom, konačnim oblikom, i, neumitno, dvanaestercem. Slobodan stih, koji se tu najavljuje, jeste najava ovog duha neobaveznosti i lakoće, duha koji će progovoriti »nepesničkom«, gotovo proznom naracijom Todora Manojlovića, u času dok je Bojić još bio živ. Taj svetlosni talas prešao je preko Bojića, ali i preko čitavog jednog sveta: ako je on preplavio jedan svet i jednu epohu, tako da su duša tog sveta i epohe ostali gotovo bez svoga izraza, osim onoga kroz Bojića i, kasnije, u poeziji, kroz poemu *Veliki drug* Rastka Petrovića i *Ratne drugove* S. Vinavera, napisane u samo predzorje drugog svetskog rata, preplavio je on i Bojićev mobilizatorski monumentalni dvanaesterac: taj statično-monumentalni dvanaesterac nije se vratio u srpsku poeziju onako kako se nije vratio ni Bojić. [Branko Lazarević, u svom pogledu na literaturu i umetnost iz rata, objavljenom takođe u *Zabavniku,* — v. u njegovoj knjizi *Impresije iz književnosti i umetnosti,* II, Beograd, 1924, — u članku *Ars aeterna,* po liniji svog »Treba da se nađemo i pronađemo«, prorokovao je »veliko vreme«: »Doći će jedno veliko vreme«, ali je, takođe, oskar-vajldovski verovao kako će umetnost da ubije život koji ju je stvorio: »Ono što je rodilo ovo — otići će onim mističnim putem kojim je sve do sada otišlo: umetnost ubija život koji ju je stvorio«. Međutim, nije bilo retko, — ako već nije bilo i češće po zakonu inercije svesti, — i mišljenje da *»vratićemo se tamo, gde smo bili pre avgusta 1914;* zabeležićemo jedan osetan zastoj i eventualno nekoliko osetljivih gubitaka u redovima već postojećih dobrih pisaca« (Jaša Grgašević, u prikazu M. Bartulice *Raspeće Srbije,* Antofagosta, 1917, — *Zabavnik,* 15. juna 1917; jer nikakve stvarne obnove neće biti, ukoliko se već futurizam ne uzme ozbiljno: „Nije isključena mogućnost, da po svršenom ratu, nađemo sve stvari po starome. Umetnost, u svojim različitim manifestacijama, može ostati nepromenjena, ili se barem neće izmeniti u onom smislu kako to danas mnogi predviđaju. Slikar će nam na svom platnu dati po koju sliku borbe, koja će, bude li htela razlikovati se od postojećih starih sličnih motiva, morati približiti se fotografiji da dâ sve ono što je moderna tehnika unela u borbu. ‚Tenke' i zagušljivi gasovi mogu biti zaista dobri motivi za nejasne futurističke kompozicije, ali da li će njihov pojav u borbi lepo prikazati slikari, koji ne pripadaju futurističkoj školi — ne znamo. Literatura će sigurno uzeti motive, i sa uspehom, iz današnjega rata, bez bojazni da ponovi materijal sličnog sadržaja iz prošlosti. Biće originalna. No sva ta umetnost, koja poniкne kao posledica rata, neće zabeležiti početak bilo koje transformacije, u pravom smislu reči, koja bi uspela da dade novi izgled celom jednom intelektualnom periodu i da udari svoj pečat stoleću«.]

[96] U pesmi *Rusiji Rusija.*

trohejski stih, koji mu sledi, stih objašnjenja (Ujević ga, u navedenom primeru, zato čak daje i u zagradama). Ovaj daktil, kome u dvanaestercu vodi težnja za uzvišenjem, i koji se, — objavljen posle jednoga nenaglašenog sloga, i presečen cezurom u sredini stiha, posle šestog sloga (i kod Bojića, i kod Ujevića), — završava trohejom, jeste otimanje od jednolično-monotonog troheja, pokušaj koji se, međutim, završava padom. Patetično-retorična dramatičnost, do koje ovde dolazi, u ovom sporenju daktila i troheja u trohejskom dvanaestercu, jeste melodijska projekcija sporenja volje (koja pokušava jednoličnosti troheja da suprotstavi u dvanaestercu daktil) i jednoličnosti trohejskog duševnoga stava, koji se završava klonućem. Ali, kod Bojića taj Ujević bez Ujevića, Ujević gordosti u velikom ispaštanju, ostaje ne samo jedva najavljen nego i sasvim »spoljašnji«: ako je on neumitan samim susretom volje i bola, u aleksandrincu (kao susretu daktila i trohejskoga zamiranja u beskonačnu jednoličnost), njemu nedostaje suštastvenost bola, — njegova preteća iracionalnost, — kao i iracionalna suštastvenost volje: njegov dvanaesterac zna za patetiku uzvišavanja (za preobražaj recitatorstva u patetiku), ali njemu, kao i pre Četrnaeste, u erotskim pesmama Bojićevim, nedostaje otpor tamno-vanjezičkog, onaj moment iracionalnosti koji se, kroz Ujevića (pre svega kroz njegovu mističku volju), ukrstio sa racionalizmom dotadašnjeg dvanaesterca, postajući moment njegovog tvoračkog otpora, ali i nezamenljivi moment njegove stvarno nove dimenzije.[97] Kod

[97] Otuda je novu poetsku mogućnost dvanaesterca, i to u ovo isto doba, dok je pisao pesme *Lelek sebra,* a zatim u *Kolajni,* otkrio Ujević. Ako se njegov stih iz *Leleka sebra* zasniva delimično i na osnovnome metričkom iskustvu dvanaesterca srpske poezije pre Četrnaeste, on svoj *izvor* nalazi u Ujevićevom »uzvišenju«, u njegovoj dubokoj duhovnoj i duševnoj patetici koja, istina, doziva najraznovrsnije simbole, — potpuno u duhu parnasizma i simbolizma, — ali ne pristaje ni na jedan od njih, provaljujući kao neka tamna iracionalnost (poplava ili bezdan iracionalnosti) njihove okvire, i čineći ih na mahove gotovo kabalistički neprozirnim. Ta iracionalna neprozirnost, u kontrapunktu sa parnasovskim stihom, u koji je ugrađena od njega neotuđiva volja za savršenstvom reda (racionalne organizacije), daje ovom stihu novu mogućnost. U srpskoj kulturi, međutim, ovo sukobljavanje duha racionalnog poretka dvanaesterca i iracionalnosti ostvariće se tek kroz Oskara Davičа: nije slučajno što je ovaj pesnik, koji je u dvanaesterac ušao kroz nadrealistička iskustva iracionalnog, *prvi obnovio dvanaesterac,* posle plejade pesnika prve decenije veka (najpre u ciklusu pesama *Hana,* neposredno pred drugi svetski rat, a zatim u pesmama, — veoma često sonetima, — knjige *Višnja za zidom).* Bez iskustva iracionalnog nema mogućnosti obnove ovog stiha; bez njega, to može da bude samo jedna najavljena mogućnost,

Bojića ima sukoba volje i trohejsko-jednolične prirode dvanaesterca, ali taj sukob se ne produbljuje kao sukob iracionalnog i racionalnog, neizrecivo-tamnog, vanjezičkog, i strogog modela

ali koja se neće iskoristiti: ovaj Ujević bez Ujevića, u dva-tri trenutka Bojićeva, pa čak i sâm Davičo koga sluh lako može da nasluti u Bojićevim stihovima: »Sinovima mojim neveste su stene, / a kćerima mojim dragani drveta«, ili: »Sižem nebu, sunca da sa njega skinem / I padam u ponor, gde nedohvat spava« (u pesmi *Tuđoj krvi*, II, iz 1917), — ne samo u leksici koju zna *Višnja za zidom* (»kćeri«, »dragani«, na putu ka ovome ponoru »gde nedohvat spava«), — nego pre svega u samome ritmu koji kao da je okrenut brzini i kome kao da je *vrhovni ideal ubrzanje dotada svečano-sporog dvanaesterca*. Ovo ubrzanje, koje će u pojedinim trenucima *Hane*, i u većini pesama knjige *Višnja za zidom*, Daviča da predstavi kao jednog od silne brzine zagrcnutog, gotovo »zadahtanog«, pesnika, nikako nije dato samim metrom: taj metar, bez iracionalnog momenta, koji podrazumeva brzina asocijacije, ne može da odvede, sam sobom, ovom ubrzanju. Različiti stepeni brzine ostvarivani su istim metrom, od Rakića preko Bojića do samog Daviča, bilo da je to čisto trohejski dvanaesterac (Rakić: »Ja bih da mi vreme da sve moje dane«; Bojić: »Strast što čini usne modre i zelene«; Davičo: »kurjuk tvojih reka rasple se u more«), ili dvanaesterac od dva daktila u tri troheja (Rakić: »Svečani dolazak ravnodušne smrti«; Bojić: »S raspuklih usana ruj mi vreme strlo«; Davičo: »Ljubavi poplavo preko brega dana«), ili dvanaesterac koji grade dva troheja, dva daktila i trohej, — s cezurom koji seče prvi daktil, i čini ga kolebljivim, *i dramatičnim* u toj kolebljivosti, — on jedva tu kao da se otima od troheja: $-\cup\ -\cup\ -\cup|\cup\ -\cup\cup\ -\cup$ (Rakić: »... Pustim u *slobodu/na* četiri strane«; Bojić: »A grad sveti *spava/pod* velom tišine«, Davičo: »Mene ko njen *udes/pod* granom nebesa«). Ova sama brzina je tim veća što su veće, i naglije (ali melodijski opravdane), promene u samoj daktilo-trohejskoj kombinaciji stihova, ali presudan izgleda, uvek, *stepen prenosno-metaforičke sposobnosti izraza:* kod Daviča, kod koga je taj stepen neuporedivo najveći, i gde se slika ne daje magnovenom dešifrovanju, odmah, — a najmanje na ravni empirije zdrav-razumske svesti, — gustina metafore nosi, u svom jezgru, moment otpora, pa i iracionalno-nerasvetljenog, »unutrašnjeg« značenja kome nema ekvivalenta u svesti svakodnevno-empirijskoj, i koji dinamički protivureči lakoći automatizma dvanaesterca: dok taj stih ima metričku lakoću (iako sa sečenjima kakva su bila beskrajno daleka od ranijih pesnika dvanaesterca), njegova misao i njegova slika u suprotnosti su toj lakoći. Dramatičnost dolazi neprestanim sukobljavanjima *lakoće* automatizma metra i *napora* koji zahteva samo jezgro izraza, njegova tek delimična rasvetljenost, iz metafore u metaforu i iz jedne u drugu metričku jedinicu. Taj sukob ne znaju pesnici dvanaesterca pre Daviča, i ne poznaje ga Bojić. Rutini metričkog automatizma, koja posvećuje u auditivnu lakoću, on ne suprotstavlja nikakv moment otpora, a najmanje ovaj tamnosti smisla u brzim asocijativnim serijama, već je prosto *produžava* lakoćom suštinski rutinskog izraza, bez iole dubljeg metaforičko-asocijativnog prenosa. Metaforičnost njegova, i Rakićeva, kad se uporedi s metaforičnošću Davičovog dvanaesterca, otkriva se upravo kao ništavna. Dvanaesterac je za njih bio, i ostao, stih lakoće, i u toj lakoći našao je i svoj brzi zalazak i smrt: bio je stih metričke lakoće kojom se iskazivala (i uveličavala) lakoća zdravo-razumski »savladane« empirije, lišene svake metaforičnosti (svakog novog sloja opštenja

stiha. *Ostaje samo gest:* ne napor jezički da imenuje neimenljivo, da prodre u neizrecivo, i ne otkrivanje neizrecivosti, kao vanjezičkog u jezičkom (iracionalnog u racionalnom), nego kazivanje onoga što je samo sobom rečeno, ovaj gest kao pokret ruke što zaustavlja, u opelu koje on »gordo« drži nad vodom (»stojte, galije carske«), ova osuđenost koja ne dozvoljava unutrašnji već samo spoljašnji pokret reči, samo *gestikularni jezik*.

Ne postoji pesnik veće gestikularnosti jezika od Milutina Bojića, i nema pesnika veće svečanosti od njega, ovoga *svečanog mira* u kome nema govora i u kome zato ima gesta. Opelo koje on »gordo« služi, to je obred kojim zlo istorije treba da se preobrazi u *pakleno dobro* mitske veličine; svečanost ovoga opela, u tišini, traži žudnja da se bol preobrazi u ponos, i gomile leševa sa ostrva Vida u figure mitske snage (kao u karijatide koje će, kasnije, na Avali, držati Meštrovićev mauzolej *Neznanom junaku:* — tone teškog granita). Ovaj proces, koji zahteva apstrahovanje *lađe,* u »galiju«, i čovečanskog kostura u meštrovićevsku monumentalnu skulpturu, zahteva i apstrahovanje jezika.[98] Sve

reči), ali i svake opasnosti iracionalnog izvan koje nema dejstveno-metaforičkog: opštenje, i među rečima kao među bićima, pretpostavlja *opasnost* iracionalno-ponornog, kao nesaopštljivog i kao pretnje samoga neopštenja. Bilo je potrebno da se dvanaesterac oslobodi od ove svoje sposobnosti za likujuću lakoću govora, da se njegovoj volji parnasističkog racionalizma, »savršenstva«, suprotstavi moment iracionalnosti, i to u njemu samom, da bi on, kroz ovo protivurečje, s kojim se ne miri, kroz sukobljavanje s ovom iracionalnošću koja je nespojiva s idealom lakoće i svevlasti, s idealom koji je *u samoj srži* njegovoga racionalističkog porekla, mogao ponovo da postane moguć za poeziju: stih nepopravljivo patetičan, ali sada na izvorima žive *egzistencijalne* patetike (a ne, kao u rodonačelnom njegovom parnasizmu, u udaljavanju od tih izvora). Dvanaesterac Rakić-Bojićeve kulture ne zna za dijalektiku apriornog obrasca kao obrasca jednoga reda i otpora tom redu onoga što još nije rutinom savladano (i što je zato za ovaj red moment anti-reda): ideal Rakićevog samosavladivanja ili Bojićeve Moći onemogućavao je posvećivanje ovoj dijalektici, onako kako je onemogućavao svako upoznavanje Moći kroz nemoć, osuđujući na površinu i spoljašnost lakoće, na pesmu koja ne daje samo, često, poeziju za stih, nego i biće za reč.

[98] Dekorativnost Bojićeva jeste kao i dekorativnost njegove lirike pre Četrnaeste: delo žudnje za apsolutnom Moći, neumitnost patetične retorike volje za Moći, ali koja se ovde izražava kao žudnja za monumentalnom herojkom; i ona podrazumeva, kao erotska žudnja, apstrahovanje svega ličnog, ali upravo zato upućuje na stilizaciju i dekorativnost. Monumentalna heroika Bojićeva je neizbežno dekorativna, onako kako je sve čulno-konkretno u njoj apstrahovano, podvođenjem pod Ja heroja kao pod neko apsolutno Ja. Heroj ove monumentalnosti kao da »ne ume« da bude drugačiji nego dekorativan. On ne pamti ovde

mora da se zaustavi, — ne samo ukopna francuska lađa, i ne samo čitava stvarnost, pa čak i ne samo svako, pojedinačno, Ja, u svojoj konkretno-čulnoj istini, nego *mora da se zaustavi i jezik.* U produženju stvarnosti, u daljim njenim kretanjima i verzijama, u živom jeziku, nema ove herojske monumentalnosti. Kretanje ne dozvoljava monumentalnost. Jezik, koji je esencijalno kretanje između ne-bića (stvari) i bića koje se traži kroz svest o sebi, načelno je protivan monumentalnosti. Nema Meštrovića u jeziku. Meštrović je neprevodiv iz granita u jezik, onako kako je nepokretnost neprevodiva na pokret reči. Herojska monumen-

danuncijevsku razmetljivost, niti danuncijevski stih kao u *Pohodu* kojim je Bojić godinu 1913. »pretvarao«, makar i nesvesno-nagonski, u potrebi za razigravanjem aleksandrinca, u svojevrsnu »danuncijadu«, ali »danuncijevsko« je tu, uprkos dubokoj opredeljenosti za nerazmetljivost gordog ćutanja, za život »bez uzvika«. sačuvano u ovoj dekorativnosti, neodvojivoj od volje za Moći. Ta dekorativnost, koja je i u *Pesmama bola i ponosa* na mahove pompezna (ona tu sanja »litije« i, nada sve, *trube i fanfare),* ma koliko da je potisnuta u dubinu ovoga gordo-deklamujućeg stava, upravo kao fatalnost patetičnosti bojićevske volje za Moći jeste jedino jemstvo jedinstva Bojićeve poezije pre i posle Četrnaeste, i otkriva, uprkos ogromnom preobražaju Bojićevom (posebno onom posle Petnaeste), da je on ostao pesnik Moći: ako se ta Moć ne iskazuje nihilizmom Ja krajnjeg individualizma, nego heroikom Ja preobraženog u vrhovno-kolektivističko Mi, to je ipak Moć kojoj Bojić, ne mireći se sa nemoći, ne prestaje da služi, ostajući zato patetično-dekorativan, secesionistički, pa i »danuncijevski«, »barokan«. — Inače, on je 1916. objavio prevod Danuncijeve *Ode narodu srpskom,* u br. 1. *Srpskih novina.* Ta Danuncijeva *Oda,* međutim, nije preštampavana kao pesma Edmona Rostana *Les quatre boefs du roi Pierre (Kralj Petrova četiri vola)* koju je Bojić takođe preveo. (Njegov prevod iz *La Patrie Serbe,* 1916, objavljen je u *Srpskim novinama* 7. maja 1916, a zatim, kao propagandna stvar, preštampavan i posle rata više puta: *Ilustrovane novosti, Jug, Narodna riječ, Politika, Primorske novine, Vidov-dan, Zastava,* — sve 1919; kalendar *Javor, Narodno jedinstvo,* 1920; *Gospodarski list, Novo doba, Novosti, Straža,* 1921; kalendar *Vardar,* 1922; *Banatski glasnik,* 1926; *Vojvoda Vuk, Popović,* 1927; *Glasnik podmlatka Crvenog krsta, Jugoslovenski dnevnik,* 1930; *Domovina,* 1932; *Jadranska pošta, Novosti,* 1933; *Jugoslavija u Francuskoj,* 1934.) Ova oda je veoma brzo zaboravljena, kao i sâm Danuncio, zbog njegovoga operetski izrežiranog »marša« na Rijeku. Pesnik *Ode narodu srpskom,* on je onaj koji, po ratu, — i na putu ka Musoliniju, — govori o *»srpskom lopovluku«:* »Posle nepravednog mira ponovo smo se latili oružja. Sam, sa izabranim cvetom boraca, oterao sam iz Kvarnerškog grada srpski lopovluk i bezobrazluk saveznika. Na mestu trgovačke varoši osnovao sam grad života da u njemu ponovo zapalim vatre koje su ugasle na oltaru domovine i da podignem likove Pobede i Veličine koje su bili oborili u očajno blato Rima. Tako sam hteo i tako sam uradio. Ta tragična volja za žrtvovanjem vredeće mi kroz naraštaje koji će doći. Drama Kvarnera nije drugo do drama cele *Otadžbine«* (navedeno po članku Iva Andrića *Jedna ratna knjiga Gabriela Danuncija, Misao,* 1922, Knj. X, sv. 6).

talnost je stav, koji priznaje samo jezik gesta, a ne reči: gest gradi stav. Njime se on utvrđuje u sebi; njime se on zatvara. Ako je Milutin Bojić našao *gestikularni jezik,* čija moć je ravna nemoći govora (nemoći kretanja, ili nemoći bića kao moći monumentalne heroike), našao ga je, nesumnjivo, po imperativu ove heroizacije: heroj, koga hoće Bojić da *izuzme* iz stvarnosti (ili koji je za njega najviša forma izuzimanja iz stvarnosti: trenutak u kome stvarnost prestaje), jeste izuzet iz svakog kolebanja, iz svake mogućnosti poricanja, ali zato je izuzet i iz jezika. Heroj Bojićev ne govori. Kao polubog (onaj u kome umire poslednja snaga stvarnosti), on nije biće govora, nego biće gesta. *Heroizacija bića jeste uništavanje govora,* to je trenutak čina a ne reči, vanjezički trenutak a ne jezik, koji je u vremenu, ali, i još više: trenutak protiv reči, trenutak kao anti-reč. Heroizacija je vraćanje bića pred-jezičkom stanju, savršena njegova arhaizacija, put povratka iz vremena u vanvremeno-trenutno, ili iz kulture (jezika kao čina) u pred-kulturu (čina kao »jezika«). Reč ne kazuje, nego isključivo pokazuje. Ona ne ostvaruje nego samo označava: stvarnost ostaje izvan nje, kao nešto spoljnje (što je uverava u njenu nebitnu spoljašnost). Biće osuđeno na ovu reč-gest, na taj *gestikularni jezik primitivnosti* koja nije došla do vremena, jeste apstraktno biće, a sama pesma, upućena ovom jeziku gestikulacije, koji biće *onemljuje,* neumitno je osuđena na zaleđivanje. Ona ne može da se razvija. *»Stojte«,* koje je upućeno »galijama carskim«, — a kojim se, u stvari, te galije dozivaju a ne zaustavljaju, — one, kao likovna projekcija ove statičnosti u tišini, ovoga gluvila na mrtvoj vodi vremena, ali i na mrtvoj vodi stvarnosti (i sa nečim »vizantijskim« u svojoj moći i svome bogatstvu), — to »stojte« je izrečeno i samoj pesmi, njenom organskom rastu, njenom *jeziku* u razvijanju. Čin gestikularnog jezika jeste čin zamiranja jezika: gest, na koji se svodi jezik, ne može da traje. Gest je ograničen, i on je ograničavanje. Gest je trenutak, a ne vreme. On izuzima iz govora, onako kako izuzima iz vremena. To je *Plava grobnica,* taj gest koji ne može da traje duže od jedne jedine strofe. Ona je, sva, u toj jednoj jedinoj strofi ovoga »stojte«. To »stojte« se iscrpljuje, i ne može se govoriti: govorenje pretpostavlja mogućnost beskonačnosti u težnji za njenim zatvaranjem u jezik; gest i beskonačnost su apsolutno nepomirljivi. Gest je odbijanje beskonačnog. »Stojte« se samo može reći u trajanju ove jedne strofe koje nije duže od vremena potrebnog da se, u svečanosti nešto usporenog pokreta, podigne ruka. Bojić, u *Plavoj grobnici,* jeste ova podignuta ruka koja

zaustavlja galije carske, i tim zaustavljanjem ih otima od stvarnosti, on je ova jedna jedina strofa:

Stojte, galije carske! Spuštajte krme moćne,
Gazite tihim hodom!
Opelo gordo držim u doba jeze noćne
Nad ovom svetom vodom.

Plava grobnica je, sa svojih četrnaest strofa, zbog toga neprestano vraćanje ovoj strofi gesta. To određuje njenu arhitekturu, to uslovljava prirodu svih drugih njenih strofa: one su potpuno *podvrgnute* ovoj strofi-gestu; one nemaju vrednost po sebi, niti su na putu stvaranja neke druge vrednosti. One nemaju drugog značenja osim značenja službe ovom vrhovnom značaju strofe »stojte«, tako da je njihov govor prividan, kao i *poetsko,* koje bi tu moglo da se potraži. To su strofe kojima se udaljuje od ove strofe-gesta, ali zato da bi toj strofi ponovo odvele, i da bi se izgubile u njoj, do potpunog zaborava. To je ponovo odlaženje kao vraćanje (prividno odlaženje), poricanje kretanja ili čak i sama poreknutost njegova. Gest-strofa (kao forma ove poezije gestikularnog jezika), jeste anti-govor; to je strofa *stava,* strofa *monumentalno-antijezičkog mitskog herojstva koje ne trpi govor,* strofa stava koji, samo trenutkom mogućan u govoru, — jer nemoguć u njemu onako kako je nemoguć u vremenu, — jeste sobom zatvoren, apsolutan i apsolutistički. Otuda, ovaj duh zaleđen u stav, taj čovek preobražen u monumentalno-titansku figuru, »pristaje« samo na jezik komentarisanja, koje je izvan monumentalnosti (ali i *ispod* nje): božansko je u ovoj strofi zatvoreno; to je apsolutno koje je konačno definisano: neki bog koji se objavio gestom ruke, — mi, ispod njega, i posle njega, — *mi ili sve ostale strofe,* — u podređenosti njemu možemo da budemo samo komentatori, ali tako da se taj gest, — ta neizreciva apsolutnost u gestu, — ovim komentarisanjem ne ponavlja, nego ostaje, nedostižan, nad nama: nećemo, komentarom, mi obuhvatiti to ćuteće apsolutno, skriveno u gestu, sami taj gest, nego smo njime obuhvaćeni — osuđeni smo da mu se vraćamo: moć njegova je nemoć našeg jezika kao ovog komentara ili kao ovog pokušaja racionalizacije tog iracionalno-vanjezičkog. To su sve ostale strofe *Plave grobnice:* uzaludni ali neizbežni pokušaj tumačenja na koje upućuje ovo iracionalno-gestikularno koje kao da traži ovaj pokušaj samo da bi uputilo u njegovu uzaludnost, pokušaj objašnjenja srži ovoga gesta, ili

»sadržaja« ove forme koja je, međutim, svoj sopstveni, i jedini, sadržaj, i zato nešto iracionalno što se komentaru ne daje onako kako se ne daje nikakvom racionalizovanju. Zbog toga sve ove druge strofe jesu pokušaj racionalizacije: *objašnjenja* koja počinju najprimitivnijom gramatičkom formom: »jer«,[99] »zato«,[100] i »tu« ili »to je«[101] i, kao u strepnji Bojićevoj da se dovoljno ne oseća ona »jeza« koju on oseća, u ovom svečanom činu: »zar ne osećate«.[102] Ali zbog toga su sve te druge strofe nedvosmisleno upućivanje u bezizglednost ili nemoć apstraktno-nedejstvenog jezika komentara koji bi uzaludno da produži ovaj trenutak gesta-strofe, — kao trenutak neizgovorljivog, i anti-jezičkog, apsolutnog, — pa su zato samo *vraćanje* ovoj centralnoj strofi, čija moć je, u ovoj pesmi, kao svemoć vizantijskog cara nad pokornom svitom koja sav svoj značaj nalazi u tome što sopstvenom beznačajnošću ističe njegovu, carsku, moć: bez tog neprestanog vraćanja centralnoj, carskoj strofi »stojte«, bez te strofe, pesma *Plava grobnica* bila bi neporečno beznačajna. Ona nije u materiji većine svojih strofa koje su, uzete po sebi, bez snage, već je u »materiji« ovoga neprestanog vraćanja centralnoj strofi-gestu, odnosno u »materiji« ove savršene zanemarljivosti svih drugih strofa: funkcija tih strofa (deset od ukupno četrnaest, koliko ima cela pesma) jeste da, *beznačajno-zanemarljive, iščeznu u centralnoj strofi-gestu, onako kako jezik, koji je savršeno konvencionalan, iščezne u gestu, nepomirljivom sa jezikom.* Otuda *dva nivoa* pesme *Plava grobnica:* nivo ove centralne strofe, nivo suštinski iracionalnog gesta, do koga je došao Milutin Bojić, kao *gornji* nivo, i ovaj drugi, *donji,* nivo tvorački sasvim bezizglednog komentarisanja. Kretanje Bojićevo, u *Plavoj grobnici,* jeste kretanje između ova dva nivoa što kao da ponavljaju, dramski, grčku tragediju heroja: to je nivo herojskog, koje je u svome sopstvenom činu, čista i neizreciva apsolutnost, i nivo hora, koji odjekuje, glasovima »sudbinskog« komentara, posle herojskog čina i *ispod* njega. To je *ukrštanje nivoa čina i*

[99] Strofe 7, 11, 12: »Jer proći će mnoga stoleća, k'o pena«; »Jer hoću da vlada beskrajna tišina«; »Jer tamo, daleko, poprište se zari«.

[100] Strofa 13: »Zato hoću mira da opelo služim«.

[101] Strofa 2: »Tu na dnu, gde školjke san umoran hvata«; strofa 4: »To je mrak tajanstva i grobnica tužna«.

[102] Strofe 3, i 5: »Zar ne osećate kako more mili / Da ne ruši večni pokoj palih četa?«; »Zar ne osećate iz morskih dubina / Da pobožnost raste vrh voda prosuta / I vazduhom igra čudna pantomina? / To velika duša pokojnika luta«.

nivoa komentara, nivoa gesta i nivoa njegovoga uzaludnog tumačenja (gest je s onu stranu *»jer«* i *»zato«*, on je svoje sopstveno »jer«, sopstveno pitanje i sopstveni odgovor apsolutnosti za koje nema jezika jer nema nikakvog »jer« i »zato« izvan njega), ali zbog toga je to i ukrštanje poezije čina, — »gestikularnog jezika«, svečane noćne jeze, koju varijacijama centralne strofe-gesta, u neprestanom vraćanju njoj, i danas nesumnjivo sugeriše ova pesma, — sa poezijom koja se ili samo naslućuje *intonacijom* pojedinih stihova drugih strofa, ritmom njihovim koji podržava magiju svečanosti, ili se potpuno gubi u konvencionalnom, bezizražajno-nemoćnom jeziku, tako da je ova pesma, koja ponavlja, osnovnim ritmom neprestanog povratka nepokretnom (u kome zamire svaki ritam), jedinstveni *herojski requiem* u srpskoj poeziji ovoga vremena, ali koji je izgrađen od jezičke i izražajne konvencionalnosti što nije ništa manja od one drugorazrednih i trećerazrednih pesnika.[103]

[103] Ova centralna strofa se pojavljuje, u varijacijama, kao strofa 1,6, 10 i 14 (završna). Za razliku od svih ostalih strofa, koje su dvanaesteračke, ona je u smenjivanju četrnaesterca i sedmerca, i to tako da je ovo smenjivanje dugog i kratkog stiha istaknuto i grafički (uvlačenjem sedmerca): četrnaesterac je naredbodavan, kategorički: »Stojte, galije carske! Spuštajte krme moćne«, »Opelo gordo držim u doba jeze noćne«; »Stojte, galije carske! Na groblju braće moje . . .«, »Stražari u svečanom opelo nek otpoje«; »Stojte, galije carske! Buktinje nek utrnu«, »A kad opelo svršim, klizite u noć crnu«; »Stojte, galije carske! U ime svesne pošte . . .«, »Opelo držim, kakvo ne vide nebo još te!«, dok je sedmerac ili produženje ove naredbe, iz četrnaesterca, ali izrečene *tišim* glasom, ili neposredno *dozivanje tišine* i atmosfere žrtvene svetosti: »Gazite tihim hodom«, »Nad ovom svetom vodom«; »Zavite crnim trube«, »Tu gde se vali ljube«; ». . . nek . . . / veslanje umre hujno«; »pobožno i nečujno«; »Klizite tihim hodom«, »Nad ovom svetom vodom«. Građa strofe, ovom smenom četrnaesterca (dva sedmerca) i sedmerca, kao smenom naredbe (odlučnosti, u stavu herojskoga kulta) i zaranjanja u tišinu, sugeriše osnovnu senzaciju koju je hteo Bojić: senzaciju sinteze herojstva i žrtvenog obreda, prkosnog titanstva i tišine. To bi imao da bude susret herojstva i tišine; sve druge strofe, u dvanaestercu, iako čine veći deo pesme (deset strofa od svih četrnaest) prevashodno su u službi ove centralne strofe, neka vrsta vezivnog tkiva, koje je najčešće *komentatorsko*, i u tome komentarisanju ne samo poetski bespoletno nego i *sasvim konvencionalno* u jeziku i simbolici krajnje apstraktnosti: »jer proći će mnoga stoleća, k'o pena / što prolazi morem i umre bez znaka, / I doći će nova i velika smena, / Da dom sjaja stvara na gomili raka. /—/ Ali ovo groblje, gde je pogrebena / Ogromna i strašna tajna epopeje, / Kolevka će biti bajke za vremena, / Gde će duh da traži svoje korifeje, /—/ Sahranjeni tu su nekadašnji venci / I prolazna radost celog jednog roda, / Zato grob taj leži u talasa senci / Između nedra zemlje i nebeskog svoda«. Tako *Plava grobnica*, za koju je ponovljeno, i u najnovije vreme, — posle Miodraga Ibrovca i Isidore Sekulić, — da je »bila pesma jednog naroda« (M. Pavlović, u navedenom članku o Bojiću), a za koju je, možda, ispravnije reći *pesma jedne ideologije, jeste fatalno i pesma jedne konvencionalnosti:* imperativ *neposredno*-ideološke mobilizacije, koji je u *Plavoj grobnici* dostigao zenitnu svoju tačku, jeste i neumitni imperativ ove konvencionalnosti, onako isto kako je i jemstvo Bojićevog patetično-gestikularnog jezika: i taj patetično-gestikularni jezik i ova konvencionalnost dvanaesteračkih strofa koje »komentarišu« centralnu gest-strofu *Plave grobnice* jesu delo neumitne jezičke apstraktne retoričnosti ovoga ideologa-mobilizatora koji traži »dom sjaja na gomili raka«, i koji je i u jeziku neumitno upućen na apstrahovanje stvarnog onako kako je, svojim mobilizatorsko-ideološkim stavom, »uz tutnjavu muklu doboša dalekih«, upućen na apstrahovanje stvarnog u samoj stvarnosti. Ta »tutnjava mukla doboša« jeste pokušaj apstrahovanja »gomile raka«, putem ka »domu sjaja«, ali ona je i od Bojića neželjeni, a neumitni, pokušaj apstrahovanja samog jezika: to je *»tutnjava doboša« protiv jezika onoliko koliko je »tutnjava doboša« protiv stvarnosti.* Gest i konvencionalnost su dva vida ove »tutnjave« kojom se zaustavlja jezik onoliko koliko se zaustavlja sama stvarnost: *herojsko*, kome je pokušao da se otvori M. Bojić u ovome opelu, kojim je imala da se posveti »gomila raka« u ime budućega »doma sjaja«, jeste ovde anti-jezičko: izvor patetično-gestikularnog »jezika« Bojićevog, koji zna samo za patetični, i magnoveni, pokret ruke koji se jezikom ne može produžiti, i ove patetično-retorične konvencionalnosti strofa-komentara (»Jer«, »Zato«), kojim uzaludno pokušava da se, ipak, u jeziku (u vremenu, u stvarnosti) produži ovaj nenastavljivi, vanjezički i anti-jezički gest sugerisan centralnom strofom. To je neprestani pokušaj produžavanja ovoga gesta u jeziku, — pokušaj njegovoga »prevoda« na jezik, — i neprestano osvedočavanje u nemogućnost i savršenu uzaludnost tog pokušaja, tako da je *Plava grobnica* drama u smenjivanju ovoga pokušaja produženja gesta u jeziku i ove svesti o uzaludnosti tog pokušaja, ali tako da ove jezički uzaludne, izražajno slepe, konvencionalne strofe u dvanaestercu, nisu suštinski uzaludne: njihova funkcija, u pesmi, upravo je u otkrivanju njihove uzaludnosti (kao u otkrivanju nemoći samog jezika), ali i kao u neumitnosti likovanja centralne strofe u jeziku neproduživoga gesta. *Plavu grobnicu* ne čine, podjednako, ni ova centralna strofa, ni ove dvanaesteračke međustrofe, nego ove *oscilacije* između te centralne strofe-gesta i svih ostalih strofa, neprestanim vraćanjem iz tih strofa ovoj centralnoj strofi, kao iz tu nemogućnog jezika ka savršeno svemoćnom anti-jezičkom (anti-stvarnom, anti-vremenom) gestu. Sugestija sakralnosti, koju ona nudi, postiže se ponavljanjem ove centralne strofe, ili neprestanim *vraćanjem* njoj: *ritualno* (bez koga nema ovakve sugestije) nije ovde u krajnje banalnim izrazima »opela« ili »svete vode«, pa ni u samoj osnovnoj *intonaciji* stiha, nego u ovom vraćanju što se iskazuje ponavljanjem centralne strofe, u ovom kretanju koje se otkriva kao prividno kretanje i koje posvećuje u mir (u »tišinu«) savršene statičnosti. Konvencionalnost je ovde ne samo nesumnjiva nego i neumitna, ali ona je i funkcionalna, u smislu ovog ritualnog vraćanja centralnoj strofi

Ako ima neke *pesničke* tragike ovog čoveka koji je ostao, pred morem, na obali Krfa, da se nikada više odande ne vrati, s uzdignutom rukom (a tu ruku, opet, kao da ništa i niko više neće moći da obori), onda je sva njegova tragičnost upravo u toj uzdignutoj ruci: tu ruku podigla je jedna očajnička snaga, ona

koja bi da zaustavi pretnju besmisla, i najezdu bola, ali koja zaustavlja i jezik, koja je gestikularno-jezička, u samom jeziku, s tim što se ovde to anti-jezičko ne iskazuje kao tvoračko iskušenje jezika, kao tvoračka pratnja smrti jezika u njemu samom, nego kao pristajanje na već mrtav ili konvencionalan jezik. Ako je Bojić, na krfskoj obali, 1917, pokušao svojim »stojte« da zaustavi nemilosrdnu, nezaustavljivu istorijsku stvarnost, u ime one »povesnice« koja bi imala da bude čista smislenost suprotstavljena nezadrživom napredovanju besmisla (onoga istog što će se, svom svojom snagom, iskazati samo koju godinu kasnije, po završetku rata), on nije tim »stojte« zaustavljao talas ovoga konvencionalnog, mrtvog, jezika. Njegovo »stojte«, koje je pokušaj zaustavljanja istorije, svečani čin opela kojim bi istorija imala da se preobrazi u njegov mit o vaskrsenju onoga što je bilo, uistinu, osuđeno na smrt, neporečno je i ovaj gest zaustavljanja jezika, jedan herojski gest koji je, međutim, u jeziku konvencionalan. To je samo *munja,* taj gest, iznenadno i kratkotrajno obasjanje u noći konvencionalnog jezika, onaj spoj ovakvih bleskova munje, naglih progledavanja, i poetski savršeno pasivnog, konvencionalnog jezika komentara onoga što na komentar ne pristaje i što zahteva da se komentar izgubi u strofi (ili stihu) gesta, ovoga nenadnog obasjanja, ali što ne mora nužno da se gubi, kao u *Plavoj grobnici,* onako kako, i posle seva munje, koja bleskom svetlosti proždire noć, ipak ostaje ta noć, u svoj svojoj bezizglednoj tamnosti. Pesma *Bez uzvika* ovo nesumnjivo potvrđuje. Ona otkriva kako je gestikularni jezik, na koji je Bojić bio upućen svojim kultom herojskog, kao anti-jezičkog apsolutnog, osuđen na izvesnu ritualnost, onu istu koja je došla do svog izražaja u *Plavoj grobnici,* i to pre svega vraćanjem (ponavljanjem, uz neznatne varijacije) ove centralne strofe. Suštinski smisao te centralne strofe-gesta u *Plavoj grobnici* jeste ritualan: ritualnost je u ponavljanju te strofe. Obred, koji »posvećuje«, nije tu u samim rečima, i njihovome značenju, već — kroz to značenje, — u ovom ponavljanju. Bez tog ponavljanja nema

anti-jezičkog gesta kroz koju kao da se oseća »doba jeze noćne«. (Otuda je ne samo nedozvoljivo nego i stvarno nemogućno »otpisivati« strofe konvencionalnosti *Plavoj grobnici,* kako je to učinio Zoran Mišić koji je u *Antologiji srpske poezije,* izd. *Nolit,* Beograd, 1963, sprovodeći u delo svoje uverenje: »Ako joj se *otpišu* nekoliko strofa neprihvatljive banalnosti, *Plava grobnica* ostaje primer himnične poezije ostvarene u svečanom retoričnom stilu«, jednostavno »otpisao«

ritualnog, ali nema ni »jezika« anti-jezičkog, *gestikularnog herojstva* zaverenog statičnosti i njenom apsolutnom »ćutanju«, kao Bojićevoj noćnoj »tišini« nad morskom vodom. Pesma *Bez uzvika* možda ima unutarnjeg obasjanja koje je dublje, suštastvenije (u kontekstu otkrovenja duše onoga »mira« kome je težio Bojić), od obasjanja što je ugrađeno u početni, izvorni doživljaj *Plave grobnice.* To obasjanje je u stihovima (već navođenim): »Ni čudnog ni novog za nas nema više«, i: »Mirni smo na gozbi u svetskoj dvorani«. Ali sve drugo je rastakanje svetlosti komentarisanjem ovih stihova, neka vrsta racionalizovanja njihove snage objašnjenjima, sve do potpunog banalizovanja onoga što odbija svako svoje »zato«, a kome se Bojić ovde nezadrživo predaje.[104]

[104] Ovi, ključni stihovi pesme *Bez uzvika,* su njen gornji nivo (kao što je to centralna strofa-gest u *Plavoj grobnici);* ali oni nisu lajtmotiv kome ostale strofe služe, vraćajući mu se, i omogućavajući tako ritualnost, neophodnu gestikularnom jeziku: to su samo trenuci koje Bojić ne pretvara u lajtmotiv kao u osnovicu sistema večnog vraćanja ili ritualnog sistema. Bez ove ritualnosti, pesma *Bez uzvika* je bez osnovnog uporišta gestikularnog jezika. Ona poseduje, u samoj svojoj osnovi, težnju za uzvišenjem; ali ta težnja je lišena ritualne tehnike, koja jezičku konvencionalnost na neki način »iskupljuje«. Ovde nema ritualnog ponavljanja (ritualne cikličnosti), i zato ima bezizglednog oticanja: ako je uzaludno-komentarišuće »zato«, u *Plavoj grobnici,* na neki način nadvladavano samim gestom vraćanja centralnoj strofi, tako da je utisak jezičke i izražajne konvencionalnosti umanjivan (delimično zaboravljan) ovim ritualnim vraćanjem centralnoj strofi, to »zato« je ovde, izvan ritualno-obnavljajućeg, svevlasnog motiva, istaknutije: pesma *Bez uzvika* je komentarisanje onoga što je sadržano u osnovnim stihovima »Ni čudnog ni novog za nas nema više« i »Mirni smo na gozbi u svetskoj dvorani«: »Ni čudnog ni novog za nas nema više, / Sve su zemlje nama i drage i srodne: / Sred sjaja, i vrh nas kad se bure sviše, / Besmo mirni, kao usred zemlje rodne. /. . ./ Zato nama nisu okeani strani, /Ni grobovi stari umrlih stoleća; / Mirni smo na gozbi u svetskoj dvorani / I kad nebrat pije miris našeg cveća. /—/ Mi, kao litija, lutamo s trubama, / Od kuta do kuta, od grada do grada, / Čas sami, čas s decom, stadom i ljubama, / Noseći stegove i vlasti i pada. /—/ Ponavljamo skalu što poznasmo rano, / Skalom sudbe kojom drugi jedva mili, / Zato nama danas ništa nije strano, / Čini nam se, svuda već smo jednom bili«. Nema mogućnosti za produženje, na istome nivou, onoga što je rečeno ključnim stihom, *i zato* je sve komentarisanje, izricanje već rečenog, vraćanje njemu. Ono: *»čas* sami, *čas* s decom, stadom i ljubama, / Noseći stegove i vlasti i pada«, kroz ovo nemoćno, neizražajno »čas«, jeste poetski potpuno nemoćno upravo zato što tu nema kretanja, nego je sve samo privid stvarnog govora: samo pokušaj suvišnog eksponiranja (objašnjavanja, u slikama) onoga što je već rečeno. Apstraktno: »Ponavljamo *skalu* što poznasmo rano, / *Skalom* sudbe kojom drugi jedva mili«, i ta sama *»skala«,* u svojoj totalnoj bezizražajnosti (znao ju je već Pandurović), delo je odsustva stvarnog kretanja. Poetska misao je tu zamrla: ona ne »hvata« ništa novo: to je *točak koji se okreće u mestu.* Posledično-zaključujuće *»zato«,* koje tome sledi, izraz je ovog nenapredovanja ili izricanja

To su munje, možda, iz čela ovog pesnika, preko čije tragike je vreme prošlo zaboravom, pozivajući na nove groznice, posle 1919, i na nova iskušenja, ali munje koje ne pobeđuju more konvencionalnosti: mogao je to biti samo jedan obred, jedan čin i jedan trenutak, ali ne i vreme: u vremenu nema rituala. Ono što

već izrečenog; to je stih: »Zato nama danas ništa nije strano«, koji je komentar uvodnog stiha: »Ni čudnog ni novog za nas nema više«; formom, on ponavlja uvodni stih-komentar treće strofe: »Zato nama nisu okeani strani«, tako da taj uvodni stih, u pesmi od šest strofa, doživljava svoje komentarisanje u strofi drugoj i petoj, preko ovoga »zato« (»Zato nama nisu okeani strani«, »Zato nama danas ništa nije strano«); ako ovome ponavljanju, u formi »zato«, u petoj strofi, sledi stih: »Čini nam se, svuda već smo jednom bili«, taj drugi bitno-poetski stih (od tri stvarno-dejstvena stiha ove pesme), kao da je došao *otimanjem* od ovog komentarisanja, koje traje dužinom svih pet strofa, preko stiha »Mirni smo na gozbi, u svetskoj dvorani«, zbog čega je pesma *Bez uzvika* vezivanje ova tri bitna stiha, kao tri seva munje, stvarnog obasjanja, strofama komentarisanja ili eksponiranja unutrašnjeg smisla. Pesma je, u svojoj totalnosti, *vezivno tkivo* ova tri stiha, tkivo u kome bitnije poezije nema: i reč i slika su tu osuđeni da budu samo odjek izrečenog i priprema onoga što će se reći, ali preko ovoga komentarišuće-nebitnog, posledično-pratećeg »zato«, u kome tvoračka snaga zamire i tako i omogućava konvencionalnost izraza i slike, onu kojoj se suprotstavlja, jedino, izvesna *intonacija* stiha, sâm ritam kojim kao da se produžava duševno stanje naznačeno nosećim stihovima. Na putu ka slici onoga »domaćina« koji se vratio iz lova s istom pesmom »s kojom jutros u planinu krenu« (što je jedina simbolička slika koja ima izvesnu *vizionarnu konkretnost* i dejstvenost u čitavoj pesmi: sve druge su opšta mesta apstrakcije: »krv naših večnih rana«, »grobovi stari umrlih stoleća«, »miris našeg cveća«, »skalom sudbe«, pa i »pepelište snova«), nađena su ova tri stiha: sve to drugo je komentarisanje, bez doživljaja, bez vizuelno-sintetičke moći, jedan hod u mestu: *nemogućnost produžavanja ili nemogućnost prelaska s trenutka na vreme, sa stiha na pesmu.* Retoričnost je ovde »pokrivanje« te nemogućnosti, uzaludni pokušaj da se rečima, zahvaćenim ritmičkim obrascem intonacije date osnovnim, početnim, stihom, nekako »popuni« ova praznina između dva stiha kao dva trenutka, *retoričnost ili nesposobnost za vreme,* retoričnost na koju je osuđen ovaj duh trenutka, gesta, duh sposoban za stih, kao za munjevito obasjanje, ali ne i za pesmu. Nema pesme Milutina Bojića. Ako je pesnik, M. Bojić je *pesnik trenutka i ove deklamacije, u neprestanom sporenju.* To su, kao i u *Plavoj grobnici,* ponovo dva nivoa: nivo komentatorsko-konvencionalnog jezika, kao nivo zamrle tvoračke snage (ili nivo ove nemogućnosti pokreta), i nivo same bitnosti, ali ovde bez ritualnog ponavljanja centralne strofe, u kome bi se ponavljanju *sekli* ovi nivoi: to je, jednostavno, uzdizanje i padanje, konvencija *(kao ćutanje)* i bitnost (kao otimanje od tog ćutanja): jedno obasjanje, ali koje se daje samo magnovenju: u dvadeset i pet stihova tri stiha bitnosti i dvadeset stihova komentara konvencionalno-apstraktnim jezikom, na putu ka dva stiha završne slike »domaćina« što se vraća iz lova, koji likovno-sintetički završava celu pesmu. Ako ima plamena, ima i mnogo šljake; ako ima obasjanja, ima i nepobeđene inercije između dva njegova trenutka, onoga tipično »parnasističkog« versifikovanja, kao gluvog, pasivnog »vremena« bića, koje tu može samo na mahove da blesne, ali ne i *da se produži* tim bleskom: to je Bojić, iz knjige *Pesme bola i ponosa:* trenutak poezije u deklamaciji, sukobljavanje nivoa poezije, kao iskustveno-sintetičke intuicije, i deklamacije, kao ritmovanja apstraktno-komentarišućeg jezika, koji je izraz nemoći da se taj intuitivni trenutak uzdigne do sistema, do »vremena« pesme. Jedina *poetska* veza između ovih pojedinih trenutaka je osnovna intonacija, sačuvana u ritmičkom obrascu.

je bilo jače od Bojića, sa uzdignutom rukom, to nije bila samo istorija, nego i vreme koje ne može biti zaustavljeno nikakvim obredom. Obred Bojićev, koji je on gordo držao, u noći sveta, i u noći istorije, jeste obred koji je imao da zaustavi svest o besmislu, ali i obred kojim je imalo da se zaustavi sámo vreme: na obali Krfa, mrtav kao i njegovi seljaci na dnu mora, on ostaje, u potpunoj tišini, sa uzdignutom rukom, simbolički mit anti-vremena, tragične očajne gordosti na kraju jednog sveta osuđenog na smrt, usred vremena koje je, nezadrživo, produžilo svoj tok.

Moni de Buli

Solomon Buli, trgovački sin, nije hteo da bude trgovac nego pesnik. Potpisivao se najpre Moni Buli, pa kada su mu rekli da to, za jednog pesnika, nedostojno zvuči (nešto kao Riki Tiki), proizveo se, posredstvom pseudoplemićke partikule, u *Monny de Boully,*[1] da bi, pre nego što ode u Francusku, bez povratka (1928), izjavio, ozaren svetlošću plemićkoga dostojanstva ovoga *de:* »Svaka majka nije od kajmaka«.[2] U dadaističkom stilu, rugao se poeziji, ali se divio pesnicima, očekujući od njih otkrovenja. Pesnik je vrač-pogađač tajne života i smrti, i to možda pre svih Dušan Matić, a zatim Hendrik Kramer, holandski pomorski kapetan koji se jedne noći iznenada probudio, napisao nekoliko rečenica što su ga u snu opsedale, a zatim zauvek napustio porodicu, da bi se, u brojnim svojim pustolovinama, našao sa Monijem de Bulijem (1930) u grupi *Le Grand Jeu.* Taj Kramer za njega je bio neki *drugi Matić.* U jednom od najznačajnijih svojih trenutaka, u pesmi *Reda radi,*[3] posvećenoj Dušanu Matiću, molio je Moni de Buli, usred dva okreta svoje dada-sprdnje:

Recite
Dragi gospodine ja sam ti si on je mi smo vi ste,

---

[1] *Sedmica sa sedam nedelja; Zlatne bube, pesme i podsećanja,* izd. *Prosveta,* Beograd, 1968.

[2] *Basna; Krilato zlato,* Beograd, 1926. (Prvi put u časopisu *Večnost,* januar 1926, br. 1.)

[3] *Večnost,* br. 1; *Krilato zlato.*

a u pesmi *Accueil au Capitaine (Dobrodošlica Kapetanu)*, iz 1936,[4] pošto je već uveliko prošla njegova dadaističko-nadrealistička igra, obratio se on Krameru rečima molbe koja kao da je *ona ista* koju je uputio Matiću: „. . . označi, preklinjem te, tačan putokaz zanosima našim: razvali, preklinjem te, vrata zabranjenih ulaza«.[5] To je neko drugi, koji treba da »kaže« umesto nas, onaj Posvećeni, Onaj-Koji-Zna. On treba, taj Matić-Kramer, da izgovori to što Moni de Buli nije hteo, suprotstavljajući nered dada-humora svakome redu, ali i što, očito, on nije mogao: »ja sam ti si on je . . .« (da dođe do »tačnog putokaza«). Moni de Buli ne može da kaže »Ja sam«, da se podudari sa sopstvenom svešću, da nađe »putokaz« za svoje »zanose«; između zanosa i njega jeste njegova svest, koja mu ne dopušta da se preda tom zanosu, da sav bude obuzet njime, da dođe do celovitosti ovoga »Ja sam«: » . . . afektivno stanje skoro nikad ne obuzme celokupnu moju ličnost: za čas, kao cirkuski klaun koji se pravi da pomaže (a samo smeta) pri nameštanju arene, razum stane da nešto kritikuje, sudi, odbacuje — i automatski, pretvori se ozbiljnost u vic«.[6] Humor, koji tu traži i nalazi Monija de Bulija, jeste humor ove bezizlazne protivurečnosti afektivnog i racionalnog, ili humor ovoga »razuma« koji onemogućava puno predavanje, bez kojeg nema jedinstva ličnosti. Moni de Buli nikada ničim nije »obuzet«, i zbog toga pripada humoru. Uzvikujući: »Biti pametan! Čudna mi čuda! Duhoviti osmeh koji sve razume i samo razume, može li da ne bude duboko antipatičan!«,[7] on se okretao protiv te »pameti«, ali je ostajao njena žrtva: ne kao onaj koji »sve razume«, nego kao onaj kome ta »pamet« ne dopušta da ičim bude stvarnije »obuzet«, zadržavajući ga izvan stvari, ali i izvan njega samoga, čineći da se sve, neprestano (kao u nekoj nezavršivoj klovnijadi), izvrće u nešto drugo, i čineći da i on sâm izmiče sebi samome. Ta »pamet« njegova, to je onaj neučestvujući razum koji ne zna za stvarno kretanje, razum koji »gaca (. . .) na istom mestu«,[8] ali

[4] *Les Cahiers du Sud*, novembre 1936; v. u knjizi *Zlatne bube* (na francuskom jeziku i prevod).

[5] » . . . trace, je t'en supplie, un juste itinéraire à nos délires; brise, je t'en conjure, les gonds des portes condamnées!«

[6] *Sušta nit, Večnost*, april 1926, br. 4; *Krilato zlato* (posvećeno *Risti Ratkoviću;* datirano: *marta 1926).*

[7] Isto.

[8] »Iako apstraktno mislim vazda, znam koliko moja misao može da bude nespretna i gruba: dijalektičar sam ali slab. Satima, tvrdoglavo gaca moj razum

koga on, ipak, ne može »da omrzne«: »A taj razum, nemam dovoljno snage da ga omrznem. (. . .) Eto kako mislim: na sitno, skučeno, tromo. Izrazi, obrti. Zaboravljam i najneophodnije (hleb razuma), pažnja me takođe napušta. Da opet podlegnem, oznojen, masna nosa, ugašena pogleda, beskrajno zgađen, i kao već truo«.[9]

Glava mi se okreće

svojevoljno
levo desno
levo desno
levo desno
i oči i oči

. . .

Sliku svoga lika nikako da zapamtim

. . .

Preostaće jedna hermetična urna i šaka vaseljenskog pepela u njoj (Prokleto putovanje!)

(Reda radi). Ova glava, koja se »okreće / levo desno« (»svojevoljno«), to je glava Monija de Bulija kao klovna: glava ovoga njegovoga razuma koji mu je tuđ jer ga od svega otuđuje, otuđujući ga od njega samoga, glava tuđa postojanju kao što je tuđa ma kojoj »obuzetosti« (ta, ma koja »obuzetost«, nije li uvek »obuzetost« postojanjem?), jedna uporna ali jalova racionalnost, *glava klovna koji je jalovi racionalist.*[10]

na istome mestu« *(Otvorenih očiju, Večnost,* mart 1926, br. 3; posvećeno *Todoru Manojloviću;* datirano: *31. januara 1926).*

[9] Isto.

[10] U tome se humor Monija de Bulija bitno razlikuje od Vinaverovog, ma koliko da su Vinaveru i Moniju de Buliju »prototipnosti srodne« (Risto Ratković, *Čutanja o književnosti,* Beograd, 1928). Moni de Buli je, kao i Vinaver pre njega, i u njegovo pesničko vreme, pretpostavljao »neozbiljnost« i njen smeh smrknutoj »ozbiljnosti« »zlih volšebnika« akademizma; kao Vinaver, on je mentalnoj dogmatičnosti suprotstavljao, izazivajući optužbe da je šarlatan, samo *kameleonstvo* (kao u pesmi *Kameleon,* koju je, uostalom, posvetio Vinaveru: »Prepolovio / Preplovio La-Manš sumnje / Kapriciozni dečji luft-balon / Misao / Koja celu ovu priču ocrtava. / . . . . / Baruštine u nesvest / Pale / Nikom za ljubav / Nikom na

Svakako, on *pokazuje* sebe kao klovna: stihovi o toj glavi koja se okreće, ono »levo desno« što se ponavlja (sa onim »svojevoljno«, istaknutim vertikalno, i koje je povezano grafič-

žao«). Ali, on je bio daleko od toga da ma šta uzme onako »ozbiljno« kao Vinaver svoj kosmizam koji je, uprkos svem »modernizmu« (pseudo-bergsonovskom i pseudo-ekspresionističkom), ipak nedvosmisleno *romantičarski.*

Da se ovo vidi, dovoljan je njegov tekst *Doktor Hipnison ili Tehnika života — scenario za film (Hipnos,* januar 1923, br. 2; *Krilato zlato),* u kome se javlja tipično vinaversko »kosmičko« stihovanje: »Vasione tučne / Katastrofe hučne / Melodije mučne / I poeme zvučne«, pa čak i sâm Vinaver, glavom: » . . . Sunca je nestalo. Hipnison je sa brega posmatrao zvezdano nebo i on primeti da je Konstelacija Velikog Slona obogaćena jednom novom zvezdom dvojnicom. Ta je zvezda bila naše sunce! Beskrajno radostan Hipnison otvori usta. Orkestar zasvira Vinaverovu simfoniju ‚Kosmički Smehovi', usta su mu bivala sve veća i veća, ogromno rilo smejalo se, ventilatori su puštali vodenu paru i ugljen dioksid. (. . .) Evo! evo! zubi se pretvaraju u zvezde Velikog Slona: alfa, beta, gama. . . i monstruozni zev postaje celo nebo. Tada jedan komet išara repom ove stihove Doktora Hipnisona: »Moje oko / Teleskopsko / Samo za čas / Spazi noćas / Zvezdu dvojnicu / I za mene / S vaseljene / Donesene / Nove teme / Te poeme / Duša mi jezdi / Na dvojnoj zvezdi / Kada će propasti / Neću se spasti / S njom ću pasti / U kosmičke vlasti / Među zvezdane strasti / U nebeske slasti«. Međutim, to je *parodija na vinaverovski kosmizam,* a doktor Hipnison karikatura Stanislava Vinavera (on koji, beskrajno radostan, jer je ugledao novu zvedu, sunce, »otvori usta«, tako da se njegovi zubi pretvaraju »u zvezde Velikoga Slona: alfa, beta, gama . . .«, i koji, kao neka od tih zvezda, »repom« piše vinaverovske stihove): ako je i hteo da sledi Vinavera, onaj njegov »razum«, koji svaku »ozbiljnost« pretvori u vic, pretovrio je i Vinaverov modernistički kosmizam u sprdnje doktora Hipnisona.

Taj »razum« dada-klovnovskoga, jalovog racionalizma, ne samo što nikako ne može da sledi onaj intelektualizam koji Vinavera, uprkos svem njegovom humoru i »kameleonstvu«, nije napuštao nikada (i koji je Vinaver pokušavao da uzdigne do misticizma, u *Čuvarima sveta,* 1926), nego taj intelektualizam mora da odbaci. Zato nije slučajno što je Moni de Buli, koji u nekim ranim svojim stihovima može da se učini kao dadaistička varijanta modernističkog Vinavera, a koji je (makar i neželjeno) u *Doktoru Hipnisonu* parodirao Vinavera, odbacio Vinaverovu knjižicu *Ženidba Vrapca podunavca* (priznajući Vinaveru u *Čuvarima sveta* »izvestan broj briljantnih stihova koji dejstvuju svojim lapidarnim ritmom«): te »vickaste mudrosti deformisane višestrukim aluzijama, zdepastim stilom i monotonim rimama, čine da se poslednja Vinaverova knjiga dešifruje kao nečitak šakopis: ima li smisla toliko mučiti naše, čak i samom *Vrapcu podunavcu* nedorasle intelektualce, neukusno im servirajući prekuvane ostatke Berklija, američkog pragmatizma, Bergsona i raznih anti-intelektualističkih filozofija? Pojedini Vinaverovi aforizmi dodiruju tako apstraktne probleme da ne znam, koja ih disciplina postavlja; da li skolastika? da li čista matematika? No znam sigurno da se Problemom Smisla i Teorijom Istine ne vredi titrati u sličnim, već uvredljivo lakonskim rečenicama, maglovitim afirmacijama, stihovima iz operetskih libreta. Takođe sumnjam, da će Vinaver (i pored svog izričnog tvrđenja) ljude prevariti. Bar mene ne« *(Novosti,* 21. VI 1927, str. 5).

kim znakom sa tim stihovima), to u stvari i nisu stihovi, to je *crtež rečima,* predstavljanje, a ne govor. Ali, dok pokazuje sebe, kako se tragikomično okreće »levo desno levo desno levo desno« (taj, dakle, »razum na istome mestu«), ova glava ne poriče samo, dadaistički, mogućnost da se kaže: »ja sam ti si on je. . .« (poričući, tako, i samu mogućnost govora), i ne ruga se samo tome »ja sam« kao vrhovnoj obmani posedničkoga buržoasko-individualističkog sveta; u tome izazivačko-rugajućem »Recite / Dragi gospodine . . .« ima i neke unezverenosti, koja gura u snishodljivost, možda čak i nekoga duboko potisnutog, dalekog, cviljenja: ova glava Monija de Bulija kao da traži pogledom Dušana Matića, kao da bi ovo *reći* »ja sam ti si on je . . .« bilo isto što i *spasti se* od ovoga okretanja »levo desno«, »u istome mestu«, *pokrenuti se,* najzad, sa toga »istoga mesta« na koje osuđuje ovaj »razum« što ne dozvoljava istinsku obuzetost. Matić je međutim, ovoj glavi mogao samo da odgovori: » . . . Nosim u sebi hiljadu morala, hiljadu metafizika, hiljadu načina da pridem svakoj stvari. U svakom trenutku hiljadu izlaza i kobi. Tu je naša najveća opasnost i spasenje«,[11] ili (i ne sa više nade za ovo »ja sam ti si on je . . .«): »Sve ivicom, lakomisleno i bezbrižno, gazim, iako toliko odgovaram, iako je svaki moj korak sudbonosan, i možda u smrt vodi . . . Zar ceo moj život nije tamo gde još nisam, tamo gde možda nikada neću biti? Za tajanstvenu arhitekturu jednoga osmeha koji se eno budi dao bih celu svoju prošlost . . . *Glupo je žrtvovati svoj život jednoj jedinoj ideji a još gluplje primiti za dokaz istinitosti jedne ideje život koji se žrtvovao.* Zato su često knjige krvlju pisane vrlo osrednje i dosadne knjige. Lakoće, malo lakoće i bezbrižnosti«.[12]

[11] Dušan Matić, *Pošiljka (iz najtajnijih beležnika), Vraćanje Bogu uma — Osnovnoj prostoti — Instinktu prave linije;* uvodni tekst u almanahu Monija de Bulija *Crno na belo,* Beograd, 1924.

[12] U istom tekstu. (Kurziv R. K.) — Almanah *Crno na belo* je u znaku individualističko-anarhističkog bunta, i sa nesumnjivim naglascima dadaističke inspiracije. Ova inspiracija naznačena je na samim koricama almanaha, na kojima su, osim citata iz Hegela, Ničea (»Zanat vežba šaku i tupi mozak«) i Andre Žida, i reči dadaiste Žorž Ribmon-Desenja: »Šta je lepo? Šta je ružno? Šta je veliko, silno, nejako? Ko je Hristos? Ko je Lenjin? Ko je Karpantje? Ne poznajemo, ne poznajemo, ne poznajemo« (nepotpisano i pogrešno navedeno), dadaističkog Bretona *(Láchez tout, Littérature, № 2, 1er Avril 1922,* u čijim rečima: »Láchez au besoin une vie aisée ce qu'on vous donne pour une situation d'avenir«, nije li misaono jezgro onoga Matićevog: »za tajanstvenu arhitekturu jednog osmeha koji se eno budi dao bih celu svoju prošlost«), i reči samoga Monija de Bulija (mrtvorođene, daleke i od misli i od humora): »Svaka je reč /

To je »lakomislenost«, bezbrižnost, protiv oprezne, i pasivizirajuće, »pameti«, ono »gde još nisam (. . .) gde možda nikada neću biti«, kao nepoznato, koje je neizrecivo, i koje zracima nedokučivog osmeha što se tek budi rastvara ne samo sve poznato, nego rastvara i svaki mogućan oblik; to je »osmeh« budućnosti, u čijoj lakoći, i sjajnoj bezbrižnosti, osuđena je na katastrofu svaka

Rečena / Svaka je misao / Mislena / I glupost ne postoji / Jer mudrosti nema / Te svako je delo / Prežvakana tema«.

Ova, dadaistička, inspiracija došla je u almanahu *Crno na belo* do svoga punog i čistog izraza jedino u pesmi Dragana Aleksića *Mir sela,* dok se u stihovima Rada Drainca *(Toplica sa moga lica* i *Pesma o telegrafskim stubovima)* i Zvonka Tomića, *Jarac na mesečini,* iscrpljuje uglavnom težnjom za moralnim izgredništvom. [Tomić, kome je Moni de Buli posvetio pesmu *Grč mladenstva,* bio je takođe pesnik »grča mladenstva«, ali je to i ostao: posle nekoliko pešama objavljenih između 1922. i 1925. u časopisima *Hipnos, Putevi, Raskrsnica, Orkan, Pokret* i *Ženski pokret,* javio se još samo 1927, u *Savremenom pregledu,* i 1932, u *Frontu,* da bi potom zauvek iščezao. Izvesnu tanku, ali nesumnjivu, lirsku ustreptalost (»Od uskršnjih jaja nabrekoše mišice crveno niz lice /. . . / Devojčice sele / Kapiju otvori mrak već vata do / Lutam nebom vazdan tražeć leb i so«, — *Davorije predvečernje; Raskrsnica,* septembar 1923), kontrapunktirao je osvetoljubivo-izgredničkim »grčem mladenstva«, od kojeg ostaje ovakvo samoubilačko pismo, tendenciozno nepismeno: ». . . Tamo negde na Temzi zaželeh se mnogo domorodnih šuma borovih / dragih gde zakonom zabranjeno nije ostavljat u zoru produkte pod grm / produkte svoje rođene. Ma divno prekrasno božanstveno al dockan / . . . / Vi kad ove glasove turobne primite sigurno bićete za ručkom / i suze će Vam rpimice poteći niz lice i pomešaće se sa slinama / dragim vašim slinama« *(Soba za samce; Hipnos,* januar 1923, br. 2). U pesmi *Jarac na mesečini,* ovaj »grč mladenstva« traži se, poetski, između burlesknosti i mitotvorskog impulsa Rastka Petrovića, »skandalizatorskoga« Drainca i, ne manje, pod senkom zenitističkog »balkanstva«: » . . . Napori me snimaju detetom s jarčijom bradom / Jedući divlje kruške po pitomim pejzažima Hej! / Čiji je jastreb simbol u dalekim visinama / O ladovina draga u dubokim pećinama. / — / Bez škripe kola i sočne psovke kočijaške / Obrani me strelicom Ravijojla u gori / Što obljubi je baš bez po muke na tratini / Vrišteći jarac na mladoj mesečini«.]

U pesmi Monija de Bulija *Grč mladenstva,* u kojoj se motivi i teme javljaju i gube diskontinualno, takođe je naglašena težnja ka izvesnom izgredu (koji je izgred i za norme postojećega morala, i za norme postojeće estetike, ali samo programski, ne i u tkivu jezika: ». . . Zaljubih se još dete malokrvno / U jednu napaćenu i ružnu Ruskinju / Koja je imala sina poginulog u antiboljševičkoj vojni / Voleo sam prekomerno to guravo čudovište / Jer su za mene stvorovi sve lepši ukoliko su ružniji / . . . / Ležali smo često preko celog dana / Zgrčeni / Na slamnjači . . .«), ali ova težnja je, povremeno, pod velikim pritiskom »modernističkog« lova na što jači efekat, po svaku cenu (»Ja svest gladim ko električnu kičmu / Sladostrasne mi metrese / Strast je astronomija strast je muzika i strast matematika / Cela je moja mladost samo bujna sveopšta svemirska erotika«), i gubi se u slavljenju »kosmičkih zakona«, čija volja poriče volju »slobodnog i svesnog čoveka«:

»arhitektura«: ne samo ona (arhitektura) silogizma ili »simbola znaka jednakosti«, kojima je Moni de Buli suprotstavljao (sasvim u duhu ranoga Matića) *postojanje,* kao nekakvu devojku što, »odviše koso nagnuta napred«, juri Cvetnim Trgom (»Postojati nije silogizam dugme nije simbol znak jednakosti / Postojati je devojka (22 god.) što juri Cvetnim Trgom odviše koso nagnuta napred«),[13] nego i arhitektura sopstvenoga Ja. Ta fantastična (i nezaboravna) *devojka-postojanje* Monija de Bulija (sa Cvetnog Trga, 1924) nije samo anti-silogizam i anti-simbol, nego je i

Dobro vaspitane devojčice
Pozajmite svoje vrele dojčice
Jer mi se misao klati trotoarom
Poput gojnih sisa udatih matrona

S njima
(Iza ćoška)
Dok se mamurno niše
Slatka vasiona
U muzici zvonkih fraza.

(Večeras (zar slučajno) ulicama šunjajući se
pronašao sam

PSIHOLOŠKU FORMULU ČOVEKA

te mi sada ni jedno jedino čelo više zagonetno nije:

Opit: Svi su mozgovi slični
Zakon: Svi su mozgovi isti
Kako rešava
Račun Verovatnoće
Slobodni (?) Svesni (?) čovek
Čini samo što kosmički zakoni hoće?)

Od ovoga šegačenja sa »slatkom vasionom« (bez poezije) značajniji su, za samoga Monija de Bulija, njegov »Opit: Svi su mozgovi slični«, i njegov »Zakon: svi su mozgovi isti«. Ovo »isti«, otkriveno u stilu dada-humora, nije, naravno, stvar nikakvoga »opita« niti »zakona«, nego samoga poricanja slobode i svesti, kao poricanja diferencijacije: nemoć (ali i ne-volja) da se kaže: ». . . ja sam ti si on je«, jeste »materija« ovoga pseudo-metafizičkoga »istog« i ove »vasione«. Ta »vasiona«, objavljena odmah posle htene »skarednosti«, upućene »dobro vaspitanim devojčicama« (»Pozajmite svoje vrele dojčice«), delo je »misli« koja se »klati trotoarom / Poput gojnih sisa udatih matrona«: ona je *»slatka* vasiona« ovoga pokušaja izrugivanja svemu, a pre svega sopstvenoj misli (svesti i slobodi); ona je zahvaćena tim lakim, površinskim, ruganjem, ali ona je, ipak, vasiona ovoga »istog« u kome se sve gubi: nije li Moni de Buli upravo iz te »vasione« dozivao Matića: »Recite / Dragi gospodine . . .«?

[13] U pesmi *Reda radi.*

neizabranost, koju je Moni de Buli doživljavao kao *dvostrukost* u svemu, humorno-ironično dajući za pravo hartiji što se »daje štampati / sa obeju strana«, ali, stvarno, kao ona glava koja se, pod udesom te dvostrukosti, te neizabranosti, »okreće levo desno levo desno levo desno«: to je »život samoubistvo«, ali, takođe, i »sveska čekova«; to je volja bez smera, koja hoće i »poljupce« i »pesnice« (mucajući: »ja hoću ja hoću ja hoću / vi dobro znate šta ja hoću«):

»Ostaću kod kuće neću na kaleidoskopski maskenbal
šta me se tiče šimi-kvadrat vi ste mi dosadni
život samoubistvo sve mi je dosadno spas je tabakera
spas je brauning spas je spas je sveska čekova u
džepu gospodina s kamašnama
ja hoću ja hoću ja hoću
poljupce pesnice modrice na svakom pršljenu kičme po jednu
ja hoću ja hoću ja hoću
vi dobro znate šta ja hoću . . .«
Ali mi nemamo vremena da mrzimo mi nemamo vremena da volimo
Mi moramo da sejemo konfete u pukotine azurnih glečera
što se tope na padinama sanjive polusvesti

(Reda radi). »Nemamo vremena da mrzimo«, »nemamo vremena da volimo«: to je neizabranost (tabakera-brauning-sveska čekova): izabiranje jeste izabiranje vremena. To je *dosada,* kao van-vremenost ovoga neizabiranja, prelivenog osmehom »rafiniranog snobizma« (ili snobizma kao neizabranosti koja, među drugima koji izabiraju, koji se ne daju štampati sa obeju strana, i kojima je zato uskraćena bezbrižnost i lakoća, deluje kao »rafiniranost«), veoma jak »kameleonski nagon«, »duhovna neobaveznost, neprivrženost ičemu«.[14] To nije samo »levo desno«

[14] Risto Ratković ostavio je ove redove o Moniju de Buliju: » . . . Čime se može osvetliti permanentno janusovska literarna fizionomija Monia de Bulija, ako ne rafiniranim snobizmom jednog vrlo gipkog, jezuitski obrazovanog inteligenta? Čist zanos duha njemu je stran. Iz dadaističke i nadrealističke škole Moni de Buli izlazi snabdeven modernom literarnom tehnikom i smesom od filozofskog idealizma i materijalističke dijalektike. Nije shvatio samo da blago nije u duhu ako leži u arhivi administrativnog razuma. Moni de Buli nije daleko od jednog opšte-primajućeg stava. U njemu je ispoljen kameleonski nagon: duhovna neobaveznost, neprivrženost ičemu« *(Ćutanje o književnosti).* [To su, u

kao: »spas je tabakera / spas je brauning spas je spas je sveska čekova«, nego je to i socijalno »levo desno«; *levo* (i to ultra-levo): poricanje svake patnje koja nije »uslovljena materijalnim neprilikama«,[15] dozivanje »neba bunta«, ali i *desno* (i to u istom trenutku), koje čini da ovo tek najavljeno »nebo bunta i gorde / nepokolebljivosti« postane »jedna tajanstvena meni dobro poznata dama«:

nebo bunta i gorde
nepokolebljivosti
ne kreće se ne okreće se
ono stoji dostojanstveno
kao jedna tajanstvena meni dobro poznata dama

(Altair).[16] To je nepokolebljivost kao dostojanstvenost, koja je Moniju de Buliju smešna: to je ova pobuna koja se pretvara, u ime postojanja koje nije »simbol znak jednakosti« (između spasa brauninga i spasa knjižice čekova) u ovu tajanstvenu, ali »dobro

stvari, *oproštajne* reči koje je Ratković uputio Moniju de Buliju, u času njegovoga konačnog odlaska u Francusku. Sećajući se vremena kada je sa Ratkovićem uređivao i izdavao *Večnost,* Moni de Buli je govorio: »Pisali smo da bismo za vreme rastanka još više bili zajedno, da ni za tren ne iščezne naš spasonosni unutrašnji krug. Sve što je Risto pisao bilo je prećutno posvećeno meni, a moji napisi njemu. Časopis *Večnost* je znak jednog beskrajnog, neograničenog poverenja u prijateljstvo« *(Sedmica sa sedam nedelja,* str. 134—135). Uistinu, prijateljstvo sa boemskim buntarom Ratkovićem on nije pretpostavljao samo sudbini trgovačkog sina, nego i samoj poeziji: »Poezija poezija šta to znači / Neka ide i ona i ona bez traga / Hteo bih da nađem Ristu / Velikog Ristu Ratkovića« *(Tabula rasa; Večnost,* br. 3). Ali, u istome broju *Večnosti,* u kome je ovako dozivao »velikog Ristu Ratkovića«, štampao je on i izjavu, pod naslovom *Risto Ratković,* potpuno neuobičajenu u srpskoj kulturi ovoga doba, u kojoj se *»veliki* Risto Ratković« javlja kao *»neki* Risto Ratković«; nju kao da je zahtevala njegova potreba da oglasi svoju nezavisnost, ali nju kao da je tražila i njegova »permanentno janusovska literarna fizionomija«: »Možda ne uvek, ali vrlo često prema onima koji me poznaju ponašam se ne kao Risto Ratković već kao njegov poznanik koji sa njim nema najzad ničeg obavezno-zajedničkog i koji ne odgovara za njegovu moralnu apsolutnost. Ravnodušan sam na ono što se o njemu misli, jer osećam da ja svojim prisustvom podsećam da postoji negde neki Risto Ratković. Samo u toliko je moja svest obojena njime (mada znam da svaki moj momenat čim potone njemu pripada)«.]

[15] »Odvraćam pogled od svake patnje koja nije uslovljena materijalnim neprilikama. Koliko ima ljudi koji gladuju, bilo što neće, bilo što ne mogu novac da zarade! Verujem isključivo njihovom plaču. Dok oni ne budu namireni svaki drugi protest je puka komedija« *(Večnost,* br. 4).

[16] *Večnost,* br. 3.

poznatu« (dakle: netajanstvenu) »damu«. To je podsmeh pobuni, ovom metamorfozom »neba bunta« u »damu«, koja je *metamorfoza levog u desno,* ali to je i podsmeh herojskom nadrealizmu, koga nema bez ovoga »bunta« ni bez ove »tajanstvenosti« i »dostojanstva«.

Moni de Buli hteo je nadrealizam, ali njegov »razum«, koji svaku »ozbiljnost« okreće na »vic«, vraćao ga je neprestano od nadrealizma dadaizmu: od gorde nepokolebljivosti ovoj sprdnji koja zahvata i tu nepokolebljivost, od tajanstva pobunjenika-zaverenika ovom »nebu bunta« kao »meni dobro poznatoj dami«.[17] Njegova dvostrukost, koja ne dozvoljava »čist zanos duha«, »obuzetost«, produžava se i u njegovom nadrealizmu.[18]

[17] Ispod ovoga »neba bunta« što se preobražava u »dobro poznatu damu«, raspada se, nepovratno, i nadrealistička (romantičarska) misterija ljubavi, koja je upravo misterija »neba bunta«: ljubav, neodvojiva u nadrealističkom duhu od revolucije (koja je, za taj duh, pre svega neumitna manifestacija ljubavi što traži svoje oslobođenje), nema Monija de Bulija za svoga, onako kako ga za svoga nema »nebo bunta«. Ali ga, upravo zato, ni *nadrealizam nema stvarno za svoga.* On ne samo što nije pisao erotičke stihove (»razum« njegov jači je od Erosa), nego je, *posle* boravka u Bretonovom krugu, napisao ovu tipično dadaističku »pohvalu« ženi, posvećenu dadaisti Draganu Aleksiću:

Ona ide levim krilom
Ona viče svako veče
Ona ljubi bokserske rukavice šampiona špijona
Ona bere s kristbauma svećice
Ona jede živu živu
Ona nišani tako sjajno da kad gađa rekli biste metak je pseto koje poslušno trči da šeni pred metom

Ona je pre svega jedna nežna žena
Ona je (dabome) jedna jadnica

(Trakt, Večnost, br. 4; *Krilato zlato).* To je humorna demistifikacija romantičarskog sentimentalizma, koja najavljuje humor Aleksandra Vuča (u ovo vreme još uronjenoga u sentimentalizam i estetizam), redak, i tim značajniji, čin »obesvećenja« građanskoga (autorepresivnog) »idealiziranja« ljubavi kao »tajne« i »svetinje«, jedna od lirski najčistijih manifestacija dadaizma na ovome jeziku. Ali, to je, takođe, i još jedna manifestacija njegovoga »razuma«, koji mu ne dozvoljava nikakav »zanos«: ni »nebo bunta«, ni nebo Erosa, i koji ga od nadrealizma neprestano vraća dadaizmu.

[18] Zahvaljujući *Sedmici sa sedam nedelja,* mogućno ga je videti kako 1925, u Parizu, u kafani *Cyrano,* pod kontrolom nadrealiste Benžamena Perea, piše »automatski tekst« za Bretona: »Nisam se usuđivao da stanem ni da razmišljam, pisao sam kao medijum, kao da mi je ruku vodila neka tajanstvena sila. *S jedne strane,* to je tako i izgledalo. *S druge, pak,* bila je to neka vrsta autošpijunaže i samokontrole. Bila je to neka vrsta ‚šverca' između podsvesti i nadsvesti«. [Andre Breton objavio je ovaj automatski tekst Monija de Bulija u *La révolution surréaliste,* № 5, 15. octobre 1925; v. u knjizi *Zlatne bube,* zajedno sa prevodom. — U istom broju objavio je Moni de Buli i prevod Felerovog »romana u crtežima« *Vampir,* iz petog broja revije *Svedočanstva,* sa kratkom uvodnom beleškom, a našao se, zajedno s Dušanom Matićem, i među potpisnicima protesta protiv rata u Maroku, *La révolution d'abord et toujours!]* Ali, to nije samo njegov stav prema *nedosežnom* idealu automatskog (nekontrolisanog) pisanja: u onome *»S jedne strane« — »s druge pak«* (strane), jeste i njegov stav prema nadrealizmu i prema bilo kome drugom pokretu duha; »s jedne strane« — »s druge pak«, to je hartija koja se daje štampati s obeju strana, glava koja se okreće »levo desno levo desno«.

On je patetično izjavljivao: »Lukavi me je izaslao da strasno i mučki vojujem za pobedu mraka . . . Mene čekaju bolni vekovi, zašto da ne kažem? . . . da, mene čeka pakao. Ništa, ništa; svako u svome elementu«,[19] ali taj Lukavi nije se samo nasukao na plićake ove prazne patetike (u čijoj providnoj lažnosti ima i nečega od »velikoga« gesta Rada Drainca), nego je bio osuđen da ostane *samo reč Sotona* koja će, opet, da se raspadne u rečenici: »Sotona, ta lukava sumporna so tone . . .«[20] Kao što »nebo bunta« završava asocijacijom na gordu »damu«, zato što tu bunta stvarno nema, tako je i Sotona (Lukavi) osuđen da bude samo ova »lukava sumporna *so*« koja *»tone«*: samo *reč bez bića,* ili reč bez »stvari«: reč kao zvuk, sposoban da se deli i množi, u ovoj stvarnosti neubeđenoj u sebe, u kojoj je sve »fakultativno«, i u kojoj jedina pustolovina može da bude pustolovina ove »fakultativnosti« što prodire i u jezik:

Pevaju igle, igraju igle, kakve li to igre igraju igle u raju? Karaju storoge aždaje da se ne kaju kao jaja koja nemušti jezik ne znaju. Lavovi od šećera, srebrne buve, afganistanski robovi u gradu se kradu u pustinji se love oj! derane oj! lopove. »Svaka majka nije od kajmaka«, rekoše limunu na drumu . . . i odoše

(Basna). To je dadaistička »igra reči«, *igla* koja, u svome odvajanju od stvarnosti, preobražava se, s lakoćom, u *igru,* kao što se u onome *majka,* sa istom lakoćom, i u radosti obesvećenja, može da čuje ono *»od kajmaka«* (inverzijom, izvrtanjem slogova, koji kao da se klovnovski prevrću preko glave: maj-ka, ka-maj,

[19] *Anatomija demona Monija,* predgovor za knjigu *Krilato zlato.*

[20] *Večnost,* br. 3; *Krilato zlato.*

kaj-majk-ka). »Basna« (»majka« — »kaj-mak«), koja se tu »priča«, jeste »basna« ovih auditivnih asocijacija, korenovanjem reči bez stvari, ili »reči beskućnica«, koje su reči-zvukovi. Moni de Buli hoće ovu humornu »basnu« onako kako neće jezik (onako kako neće ničemu da pripada: apsolutna sloboda imala bi da bude i sloboda od jezika, ona traži atentat na jezik, koji nas zadržava u poretku sveta stvari); ali, ta basna, takođe, hoće Monija de Bulija, onako kako ga hoće udes klovnovstva: *udes promašaja života i »tehnike života«.* Ova dada-tehnika, koja reči oslobađa od stvari, bacajući ih u beskućništvo (pa su to »reči-beskućnice« onoga koji bi hteo da ode bez povratka),[21] jeste »tehnika« raspadanja stvarnosti, koje izvlači strukturu reči (njihovu »tehniku«) iz anonimiteta. To je formalizovanje (oprividenje) egzistencije, koje svest pretvara u isključivu svest o formi (koja *jezičku* svest pretvara u svest *o* jeziku). To je »pamet« koja, odbijajući »obuzetost«, ne pripada ničemu, ali zato ne pripada ni jeziku, nije »obuzeta« njime, ne zna za jedinstvo reči i stvari kojeg nema bez »obuzetosti« u izabiranju.[22] To je pamet koja rastvara to jedinstvo (ali ne samo onemogućavajući da se kaže: »ja sam«, nego i ovako rastvarajući reči na njihove sastojke: ova reč bez stvari jeste reč *umesto* stvari, ili reč *kao* stvar, kao mašina, koja pokazuje sebe, svoj »lik«, tu, gde nijedan lik, ni jedne stvari, a ne samo Monija de Bulija, ne može da se zapamti), onako kako odvaja »tehniku života« od života.

[21] »Reči beskućnice i noćas kao svake noći bezbrižno leže po klupama u javnim parkovima. Samo reč *otići* nije među njima. Uvijena u svilene senke, ona je ta ljubomorna devica naoružana do zenica, ta zloglasna varalica i lutalica odgovorna za pet različitih krivica: dva ubistva, jedan pokušaj ubistva, rodooskrvnjenje i bespravno nošenje oružja. Policija traga za njom« *(Večnost,* br. 2, februar 1926; *Krilato zlato;* u knjizi *Zlatne bube* pod naslovom *Reči-beskućnice).*

[22] »Obuzetost«, u izabiranju, uvek je i usaglašavanje sa govorom. Izabiranje (ma čega) uvek je i izabiranje govora. Izvan njega nema usaglašenosti sa govorom: jedino činom izabiranja može da se kaže »ja sam«, jer jedino izabiranjem može da se dođe do diferencijacije (»ja sam ti si on je . . .«), ili do samoga govora, koji je izgovaranje ovoga »ja sam« diferencijacijom (ili izborom između »hiljadu morala (. . .) hiljadu načina«). Izabiranje prevazilazi *dualizam bića i jezika,* postojanja i svesti, sopstvenoga Ja i iskaza »ja sam«, dualizam koji živi od pasivnosti, i koji je utoliko neizdrživiji ukoliko je, u ovome neučestvovanju (neizabiranju), neumitniji pokušaj neposrednoga nalaženja, »čistim« aktom svesti, Ja i »ja sam«.

Šta je ova, »čista«, svest, ako ne svest neučestvovanja ili svest pauze egzistencije? U pesmi *Reda radi,* posle stiha »Sliku svoga lika nikako da

To je »tehnička« (tehnicistička) pamet apsolutnog racionalizma (kao apsolutne neobuzetosti), ili egzistencijalnog formalizma: »pamet« klovna, čija komičnost jeste u tragičnom nesporazumu cilja i sredstava, stvari i reči, života i »tehnike života«, u nesporazumu u kome se egzistencijalni problem ukazuje kao »tehnički« problem: tamo gde je, za druge, u »obuzetosti«, spontanitet kao sebe nesvesno jedinstvo života i »tehnike života« (stvari i reči, ali i bića i jezika: jastva i iskaza »Ja sam«), za njega, koji ne učestvuje, koji nije »obuzet« u raspadanju ovoga jedinstva, umesto spontaniteta jeste »tehnika«, ali koja pogrešno funkcioniše: »tehnika života« bez života, kao pokvarena mašina jezika reči bez stvari (»reči-beskućnica«), ili kao kinematograf bez moći hipnoze. Moni de Buli je od onih koji ne mogu ni u bioskopu da se zaborave: on neprestano čuje zvrjanje kinematografskog aparata (kao što čuje slogove reči bez stvari), on je svestan da je u bioskopu, a ne u snu, ali tako da i sveukupna stvarnost njemu izgleda kao bioskopska predstava: kao neka *nedovoljno u sebe ubeđena stvarnost.* Sve je zamenljivo (kao reči *igla* i *igra),* jer je sve neobavezno (»fakultativno«), na površini, u

zapamtim«, jeste stih o Moniju de Buliju pred ogledalom (neopravdano izostavljen u knjizi *Zlatne bube):*

Pogled u ogledalo { *zar ovo / zar ovo / zar ovo* } *Bože moj!*

Taj čovek, razoračan svojim likom u ogledalu, nije samo onaj koji zamišlja taj lik drugačijim nego što jeste: to je i čovek koji traži svoj lik u ogledalu jer ga ne traži u egzistenciji. Ogledalo čeka u pauzi egzistencije, a pred njega vodi, podjednako, i osećanje sopstvene nestvarnosti (u ovoj pauzi), — želja da se za samoga sebe bude stvaran, kao što su stvarni *drugi* (stvarnost je tamo gde su drugi? stvarnost je »ono drugo«, pa sam ja sâm za sebe samoga ili nestvaran ili tuđ: neko drugi?), — kao i ova »čista« svest koja bi neposredno (bez posredstva izbora: bez drugog) da nađe svoj »lik«, da kaže: *»ovo«* (kao: »ja sam«). Ogledalo je ogledalo ovoga proizvođenja Ja u drugog, jemstvo produbljivanja otuđenosti od sopstvenoga lika (otuđivanjem od egzistencije), ali je ono i ogledalo ove utopije *neposredne* samopotvrde (izvan egzistencije, bez drugih): ogledalo lika »čiste svesti«, koji (lik) je, međutim, nemoguć: svaki lik je tuđ »čistoj svesti«. *Iluzija o usaglašavanju sa svojim likom u ogledalu jeste iluzija lika »čiste svesti«, ili iluzija lika izvan egzistencije.* Nema ogledala za moj lik; jedino moje »ogledalo« je *Ti:* jedini moj lik je onaj koji, nikada konačno uobličen, i kao u magli, obećava sebe na rubovima *Tvoga* lika. Iskaz »ja sam« mogućan je samo posredstvom »ti si« (samo u rečenici: »ja sam ti si on je . . .«): nikada se, ni kao monidebulijevski »luftbalon«, ne izlazi iz društva.

lakoći:[23] Moni de Buli je *doktor Hipnison* koji » . . . proguta mesec, strpa oblake u džep, mahnu rukom pred očima i zameni fakultativni pejzaž drugim iluzornim kulisama: oko brega beskrajna pustinja purpurne boje. Na podnožju jedan crni šator; *ex oriente* izlazi kockasto i modro *(The Hypnosfilms are coloured)* sunce. Ventilatori proizvode vreo, saharski simun. Preda se gledaoci imaju vode i urne. Muzika svira orijentalne melodije. Hipnisonu se kockasto sunce pričini prilično neukusno. On ga zameni drugim, ognjenim elipsoidom. Ali mu se i ovo sunce nije svidelo, i, srdit, dohvati ga munjevitim udarcem cipele, šutne ga kao ragbi-loptu među sazvežđa: ono preleti Mlečni Put i razbi se

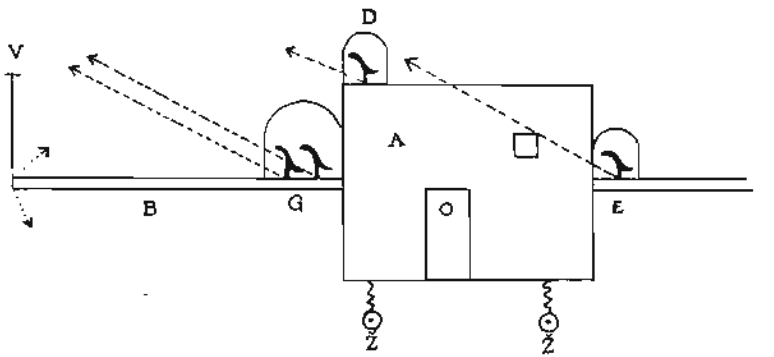
[23] Igra, koju je ovde pokušavao da igra Moni de Buli, jeste igra ove zamenljivosti, ili igra nezavršivog kameleonstva (i to u lakoći »luftbalona«), kao u tekstu o sotoni: »Sotona, ta lukava sumporna so tone u neke tužne, koketne, čas kudrave, čas garave tonove. Februar miluje oluje. Jul simulira sad Luja Velikog sad persijskog vezira. Kakva radost! Za Bertu, Roberta i Norberta. Britva pak uverava našeg svetog brata da ničije oči ne liče na mačije. Na primer: čamac. U njemu vatra. Na primer: vrata. U njima samac. Na primer: mir. U njemu munje«. Ali, ovaj verbalni »luftbalon« lebdi na rubu uništavila: njegova igra, pokretima lakim, u bezbrižnosti, jeste igra sa uništavilom, koje upravo doziva ova zamenljivost (proizvoljnost), u kojoj Jul »simulira« Luja Velikog, a zatim persijskog vezira (koji nisu Jul), ali tako što se produbljuje nemoć da se kaže »ja sam ti si on je«, nemoć koja odvaja jezik od bića, odvajajući reči (simbole) od stvari. To je »radost« »za Bertu, Roberta i Norberta« (za te zvukove-bića, za ta bića pretvorena u zvukove, za te ispražnjene znake, koji nikoga ne označavaju), ali je to i *»radost« za ne-biće:* može li se zaboraviti da je iza ovih lakih poigravanja sa jezikom ipak onaj Moni de Buli koji je uzvikivao da »postojati nije silogizam-dugme nije simbol znak jednakosti«, ali koji nije mogao da izgovori »ja sam«, i koji će, kasnije, glasom svoga Kapetana, da oglasi postojanje upravo kao *dramu egzistencije i jezika, u nezavršivom naporu o-stvarenja simbola i simbolisanja stvarnosti:* »Na tebi je da prekriješ tu reč — površinu, na tebi je da ispuniš tu reč — dubinu. / Na tebi je da zabiješ i strgneš reč — nož, da na prste izbrojiš reč — deset; na tebi je da oplodiš reč — ženu, da goriš plamenima reči — vatra, da utoliš žeđ rečju — izvor; na tebi je da uzoreš reč — zemlju, na tebi je na tebi je, brate moj, da nadživiš reč — smrt« *(Dobrodošlica Kapetanu, IV).* On, koji je pokušavao da izjednači slobodu sa neobaveznošću, sa odbijanjem izbora, javiće se u *Dobrodošlici Kapetanu* (za koju je, u *Sedmici sa sedam nedelja,* napomenuo da je pisana pod uticajem Sen-Džon Persa), kao *Solomon Vavilonski,* koji pita: »Kako da izaberem hleb skriven u žitu narednih žetvi?« i kome će Kapetan da odgovori: »Ovaj život sav je od znakova, i svaki znak je u tmini oka što vidi«, da bi, odmah zatim, dodao: »Ali što duže gledaš / izađe sve inako / jer značenje svakog znaka / uvek je dvojako« (završne reči *Dobrodošlice Kapetanu;* »izađe sve inako«, — u originalu: »Tout se trouble«). Nije li to govorenje kao *»izabiranje* hleba skrivenog u žitu« života, koji je »sav od znakova«: označavanje (simbolisanje) stvari i o-zbiljenje simbola, uspostavljanje jedinstva jezika i bića, »u tmini oka što vidi« i u tmini sveta?

katastrofalno negde daleko, daleko u svemiru«.[24] To bi imao da bude *hipnizam,* za *Hipnos* Rada Drainca; ali, to je u stvari nemoć da se uđe u »hipnističku zonu«: neubeđen u ovaj san, neobuzet njime, Moni de Buli klovnovski priprema »arenu« za taj san, tako što potkazuje saharski simun da je *delo ventilatora,* ili kao što otkriva da je za silazak u »podzemne dubine« potreban nekakav posebni *lift,*[25] ili kao što, najzad, njegov Iksion konstruiše *»vazdušne kočije«,* čija precizna shema, uz iscrpno objašnjenje načina njihovoga letenja, isto toliko otkriva potrebu Monija de Bulija da se sprda sa svime i sa svačim (sa glađu, kao i sa seksom), koliko i njegovu nesposobnost za zanos.[26]

[24] *Doktor Hipnison ili Tehnika života — scenario za film*

[25] ». . . Kinematografska dvorana konstruisana kao lift naglo se spušta u podzemne dubine. Muzika, iskorišćavajući Doplerov Princip, povećava osećaj padanja. Ventilatori sve to potenciraju vrtoglavom vejavicom« *(Doktor Hipnison ili Tehnika života).*

[26] U poemi *Iksion,* u knjizi *Dve avanturističke poeme* (sa Radom Draincem, koji je tu objavio poemu *Iskrcavanje na Javu),* Beograd, 1926. Tu je tehnički crtež Iksionovih »vazdušnih kočija«:



»a = kabina, b = pokretna šipka, v = platforma sa hranom, g = dva orla (mužjak i ženka) u kavezu, d = jedan orao (ženka), e = jedan orao (mužjak), ž = točkovi na federima«. — Ove »vazdušne kočije« ». . . lete pomoću orlova koji su sad zatvoreni u tim kavezima. U prednjem velikom kavezu nalaze se jedan mužjak i ženka. U srednjem, nad kabinom, ženka. U zadnjem, opet mužjak. Rešim li se da letim, ja uđem u kabinu, otvorim kaveze i evo šta se događa: mužjak i ženka iz prednjeg kaveza seksualno su zadovoljeni, ali izgladneli; oni polete oboje k platformi gde je pričvršćeno meso. To meso ne mogu da dohvate jer su privezani za kabinu lancima. Hoteći pak silom da se oslobode, oni svojim snažnim letom podignu ceo aparat sa zemlje. Slično se

Umesto zanosa, uzleta i leta, to je ovaj Moni de Buli kao *dete-inženjer* koje, usred ove stvarnosti neubeđene u samu sebe (i usred ovoga sna koji ne uspeva da ga obuzme), konstruiše ove »vazdušne kočije«, potkazujući sebe kao ne-letača, i otkrivajući, uporno, *tehnička pomagala* potrebna za uzlet, za san i za »podzemne dubine«. Ovome njegovom nadrealizmu potrebne su proteze, koje on, međutim, ne skriva nego pokazuje, kao da ima neodoljivu potrebu (jaču od svake druge) da, u ovoj svojoj neobuzetosti, u svemu otkrije (parodersko-demistifikatorski) stvar tehnike. Nemoć zanosa jeste moć tehnike, a stvar egzistencije preobražava se, nezadrživo, u »tehničku stvar«, koju, međutim, ovaj »razum« klovna, ta neučestvujuća svest uzaludno pokušava da reši, padajući iz nesporazuma u nesporazum života sa »tehnikom života«, otkrivajući nesavladive teškoće i u zadatku najbeznačajnijeg pokreta. To je prevlast svesti nad nesvesnim, i, u njoj, izopačavanje automatizma nesvesne radnje u »tehniku« svesti koja tragikomično pokušava da preuzme na sebe zadatke nesvesnog delanja. To je hiper-racionalizam »razuma« koji se »pravi da pomaže (a stvarno samo smeta)«; to je osvetoljubiva humorna demonstracija apsurdnosti toga »razuma«, koji se samome sebi ruga, ali je to i slutnja sopstvene razbijenosti, nadiruće praznine, ne-bića, »duhovne prašine« kao pustinje, koju će ovaj dada-klovn da oglasi već u poemi *Leviatan.*[27]

Treba ga čuti kad se ispoveda (zadržan negde između jadanja i klovnovske potrebe za samounižavanjem): »Moja se prošlost nije pretvorila u sećanje. Negde u meni, ona leži razbijena na paramparčad. Svestan sam jedino nekih neorganizovanih odlomaka koji se iznenadno pojavljuju iz tog unutrašnjeg mraka, bez ikakvog reda, i ponova utonu, izgube se. Malo je pojmova nad kojim imam neke trenutne vlasti. Iz te duhovne prašine ja ne mogu da odredim vreme i mesto nizu psihičkih

dešava s drugim parom orlova. Oni su siti, ali seksualno nezadovoljeni. Kad se otvore ona druga dva kaveza, ženka izlazi napolje i nagne da beži od mužjaka (kao što instinktivno čine sve životinje). No mužjak ne može da dostigne ženku, jer mu je lanac odviše kratak za to. Na taj način sva četiri orla podignu kočije u oblake. Želim li da promenim pravac letu, ja samo promenim pokretnu šipku. Želim li da se aparat spusti na zemlju, ja samo produžim lance prvom paru koji tad stane na platformu da jede, dok onaj drugi par još leti ali nema dovoljno snage da održi aparat u vazduhu te se i ovaj postepeno spušta. Čim kočije padnu na zemlju, ja produžim lance i drugom paru orlova«.

[27] *Leviatan,* zajedno sa stihovima Rista Ratkovića, Beograd, 1927.

doživljaja, da postavim logičan odnos između njega i sebe«,[28] — treba to dobro čuti da bi se razumela pustinja u poemi Leviatan:

. . . Tako se ti sad pretvaraš u predmete ovog
Apsurdnog pejzaža koji je pred tobom
Ti ne postojiš više
Tvoja se memorija pretvorila u simun što duva
Iznad ovog tla od crnog celuloida.
Razbacujući iščupanu floru i mrtvu faunu koju je dovukao
Iz neke daleke i možda neotkrivene zemlje
Tvoja se osećajnost pretvara u čitave prerije kaktusa
Čije su bodlje pune jednog slatkog otrova
Piće u prvi mah veoma prijatno i osvežavajuće
Koje docnije zadaje takve muke
Da čak oni leševi životinja kad ih simun pusti da padnu
Na kaktuse
Često jauknu ili ciknu ili se dugo vremena previjaju
Od bolova
Tvoj razum je postao purpurni pesak ove obale očajanja
Tvoj razum to su ova bezbrojna i bezbojna peščana zrnca
Zrnca tako malena da je nemoguće i najsavršenijim
Preparatom
Odvojiti jedno jedino za koje bi se moglo dokazati da nisu dva
Zrnca tako fina da bivaju crvena
Kao što vazduh postaje plav
Samo kad se posmatra daleko i u dovoljnoj količini
Ova osušena korita izgubljenih reka
U kojima se namesto vode nalazi čisti sumpor
I tu i tamo po jedan kostur ili fosil ribe
Ta večna korita su tvoja volja bivša.

»Apsurdni pejzaž« ove pustinje nije ništa drugo nego pokušaj objektivizacije i »racionalizacije« »duhovne prašine« Monija de Bulija, te prošlosti koja se nije pretvorila u sećanje, te razbijenosti u paramparčad, a pre svega toga straha od najezde praznine, od ne-bića; prošlost koja se nije pretvorila u sećanje jeste u *Leviatanu* »memorija« koja se »pretvorila u simun što duva«,

[28] *Otvorenih očiju*

razbijenost na fragmente, to je razum koji je postao kao »purpurni pesak (. . .) obale očajanja«, »bezbrojna i bezbojna peščana zrnca«, a ne-biće, kao praznina ove »memorije«, praznina »duhovne prašine« kao pustinje, najavljuje sebe mrtvom florom i faunom, — leševima životinja koje simun baca na kaktuse (bivše osećajnosti), — »iz neke daleke i možda neotkrivene zemlje«. Uprkos tragovima nadrealističke retorike, uprkos melodramskoj patetici više-manje jevtinog romantizma, kojeg podržava želja za isticanjem sopstvene ukletosti, neporečna je istinitost ovog »apsurdnog pejzaža«, koja nije toliko u samim slikama do kojih dolazi Moni de Buli objektivizacijom »duhovne prašine«, nego u pokretu volje za tom objektivizacijom i, nada sve, u racionalnosti, kojom se vrši ta objektivizacija, i koja je, svojom krtošću ledenih kristala (crnoga sjaja), *jedinstvena* u srpskoj poeziji ovoga doba.[29]

Ova volja jeste »volja bivša« Bulija-Hipnisona: »volja bivša« dadaističko-humorističkog »fakultativnog pejzaža«; to je traženje reda među »predmetima« ove eksteriorizovane »duhovne prašine«, njihova *sistematizacija* (spora i oprezna), u nastojanju da se uvede nekakav »logičan odnos« između osećajnosti, pustinjskog simuna (koji sada, svakako, nije delo ventilatora), i razdrobljenoga razuma, ukletog na beskonačno delenje (kao na beskonačno raspadanje na »hiljadu načina«?). To je Moni de Buli »masna nosa, ugašena pogleda«, onaj koji misli »na sitno, skučeno, tromo«, ali koji ne može više da beži od te svoje ugašenosti u lakoću, u neobaveznost »reči-beskućnica«: to je sistematizacija ovoga »apsurdnog pejzaža«, u pokušaju da se uspostavi vlast nad njime, u strahu od praznine kao od same pustinje. Ta pustinja, u poemi *Leviatan,* režirana je na nivou romantizma iz konvencionalnih romana za decu, o gusarima i fantomalnoj lađi *Leteći Holandez,*[30] ali stih, koji je u toj

[29] Ovoj poeziji pokušaja racionalizacije iracionalnog (praznine) najbliža je, svakako, poezija Dragutina Kostića, objavljena samo godinu dana kasnije *(Umesto ludila,* Beograd, 1928) nadrealna fantastika u kojoj se, nad »aldajskom pustinjom«, dadaističko-nadrealistički humor prožima očajanjem i prevazilazi u vizionarstvu koje je, na trenutke, nesvakodnevne snage. (Možda je Risto Ratković, koji je napisao predgovor u knjizi *Umesto ludila,* i ukazao Kostiću na poemu *Leviatan* Monija de Bulija?)

[30] » . . . Na idealnom Pacifiku gde boravi kosmata zmija Leviatan / Pojaviće se jedna visoka lađa čija jedra vise kao dronjci o strašilo / I na čijim se bokovima uhvatio debeo sloj morskih mahovina i školjki / Ova mrka lađa koja se tako brzo kreće nasuprot / Vetru / Ova jeziva lađa gde nikakve svetlosti nema /

pseudo-romantičarskoj stilizaciji našao Moni de Buli: »Budi oprezan i ne udaljavaj se odviše od obala svesti«, dolazi iz samoga jezgra ove stilizacije pustinje, kao praznine što preti konačnim gubljenjem:

Čuvaj se o čuvaj tog fantomalnog broda
Čuvaj se naročito kapetana
Koga su arabljanski astrolozi nazvali Algol ili Đavolje Oko
Znaj da ova zvezda nije zvezda
Ova je zvezda oko koje te posmatra i prati
Oko koje je u stanju bezbroj stvari da primeti
Budi oprezan i ne udaljavaj se odviše od obala svesti.

Romantizam ove pustinje, sa kobnom zvezdom propasti (Algol ili Đavolje Oko), šta je drugo nego izraz nepristajanja na stvarno iskušavanje praznine? To je ona ista »praiskonska romantika« mračne šume na Bohinju, u kojoj strah od gubljenja, od katastrofe, od ne-bića, traži tu »praiskonsku romantiku« i »jezovitost legendi o herojima što postaju drvo ili stena«:

Već izgubljen stojim krut i nepomičan kraj mladih jela
Očekujem da mi noge u zemlju zarone, biljnim sokom da mi se ispuni svaka vena,
Na razgranatu mi ruku nervozna mala veverica je seia

(Planina na kraju).[31]

To je kraj Monija de Bulija, »luftbalona« dadaističkog humora. U predgovoru za *Antenu smrti,* u kome.ima nečega od rđave savesti, nekakve maskirane, a ipak neskrivene, potrebe za pravdanjem (umesto potrebe za napadom na druge, kao u predgovoru zbirke *Krilato zlato,* samo godinu dana ranije), Moni de Buli pisao je o »obnovi« svoje lirike, tvrdeći kako ona »nije više tako dekorativna i apstraktna kao pre«, ali ovaj Moni de Buli, iz *Planine na kraju,* koji je »izgubljen«, ali prikazuje sebe

Zove se *Leteći Holandez* / Jer izgleda da ne plovi već leti povrh dugih i dubokih valova bez pene / Mornari na njoj nisu više živi / Ali vrše ipak tajanstveno sve uobičajene manevre / Kapetan broda to je ona jedina zvezda što drhti usamljena na pustome svodu nebeskom«.

[31] *Antena smrti,* Beograd, 1927.

kao drvo, sa razgranatom granom-rukom, i sa vevericom na njoj, šta je drugo nego upravo *majstor izrazito dekorativne lirike?* On, koji je sebe prikazivao kao tragikomičnog klovna, dok mu se glava okreće levo desno, stihovima koji ne uspevaju da se povežu u celinu, evo kako se stilizuje pseudo-romantičarski: »Jedna vidovita Jevrejka bacala mi karte i prorekla budućnost haotičnu, punu oluja / I kada se na vrh Vogela da vidike ispitam popeh / Video sam uže o bledi mesečev srp zavezano kako se nad Julijskim Alpima leluja«.[32] (Ako ima, ipak, nečega *komičnog,* u tome užetu zavezanom za mesečev srp, ili u tome Moniju de Buliju koji, na rubu bohinjske šume, »izigrava« drvo sa vevericom, ta komika je stvar klovna koji ovde iza leđa ovoga »deteta prirode« pokušava da se iskezi, i da svu »ozbiljnost« njegove željene »praiskonske romantike« potkaže kao »vic«, kao malu, jevtinu smicalicu, ali ta komika je duboko potisnuta melodramsko-patetičnim govorom: taj klovn je ovde pod terorom režije »praiskonske romantike«.) U istome mucavo-pravdajućem predgovoru, pisao je on kako je »raskrstio sa kubizmom« (kao da su kvadrati i elipsoidna sunca doktora Hipnisona kubizam), dok je, u stvari, raskrstio sa dada-humorom: umesto Monija de Bulija, koji je, kao dorćolski dadaista-šatrovac, otkrivao da »Svaka majka nije od kajmaka«, to je Moni de Buli koji čeka »infernalnu Gorsku Madonu«, da »bosa, na mahovini, među riđim korama, iznenada iskrsne«[33] (ne, dakle, majka od kajmaka, nego »infernalna (. . .) Madona«), ali ne zato (ta Madona) da bi čoveka pretvorila u drvo nego da bi ovoga dadaistu pretvorila u »dete prirode«. U sećanjima na *Antenu smrti,* Moni de Buli konfuzno se pravdao (posle toliko godina?), kako to nije nikakvo »izdajstvo« nadrealizma, nego samo tobožnji »školski primer da se i jedan nadrealista može izraziti u okvirima tradicionalnih stihotvoračkih pravila«,[34] kao da nadrealista ostaje nadrealista i »u okvirima tradicionalnih stihotvoračkih pravila« i, što je daleko bitnije, kao da ove njegove samo-stilizacije, uz povremeno oponašanje (odveć upadljivo) Drainca »transatlantika i zločinačkih tipova«, nije upravo ova »banalna smrt« u postelji (ili, tačnije, smrt u postelji banalnosti), protiv koje je on, uzaludno, pokušavao ovde nešto da kaže: »Za sebe ja više ništa ne tražim sem da ne umrem u postelji banalnom smrću / I da, sa podsmehom bolnim u srcu, poslednji pogled na Bohinj spustim, / Na Bohinj, gde sam već jednom umro spavajući stotinu dana neprekidno u halucinacijama gustim. / Gorostasne visine! Bujice! ponori! Kad vam se odviše približim nesvestica me obuzima i koraci mi u smrt posrću. / — / Pesnik transatlantika i zločinačkih tipova po kvartovima sumnjivim / Opio sam se, kao dete prirode, tihom uspavankom praiskonske romantike«.[35] Postelja »banalne smrti« ovde je postelja one iste *buržoaske* »slatkorečivosti«, koju je on, samo godinu dana ranije, prebacivao Marku Ristiću i Vuču, suprotstavljajući joj svoju humornu dada-klovnijadu;[36] umesto »reči-beskućnica« humorno-diskon-

[32] *Planina na kraju*

[33] ». . . I kad oblaci nagnu da beže pred nebulozama sna / Ja, bivši ljubavnik cveća, brižno slušam pesme tica i tajni govor trava. / Tada, bosa, na mahovini, među riđim korama, iznenadno iskrsne infernalna Gorska Madona. / O šta je? Šta je? da li gromovi goru ruše ili se stena negde u provaliju survava« *(Planina na kraju).*

[34] *Sedmica sa sedam nedelja,* str. 136.

[35] *Bohinj; Antena smrti.* — Drainac je privlačio Monija de Bulija svojim boemstvom, kao i Risto Ratković, i to utoliko više što ga je odlučnije odbijala »grupa« Marka Ristića, Rastka Petrovića, Milana Dedinca, Aleksandra Vuča i Dušana Matića, u koju nije bio »ni primljen ni pozvan«, a za koju je, u svojim sećanjima, tvrdio da je »insistirala na mondenstvu i nekoj vrsti prilagođavanja društvene psihologije Marsela Prusta našoj beogradskoj iluzornoj aristokratiji« *(Sedmica sa sedam nedelja,* str. 123). Njega je, takođe, »oduševljavala Drainčeva bujna poezija, širok zamah njegovih stihova koji su se, ma koliko deljeni u više nezavisnih poema, uvek slivali u korito jedne opšte, kosmičke lirske reke« *(Sedmica,* str. 114), ali je Drainac, u *Anteni smrti,* samo »veliki« gest, težnja ka prekomernosti, koja, dozivajućim povicima, nezadrživo vodi u melodramsku teatralnost, a koja je u službi opsenarstva i samo-opsenjivanja: delo neodoljive potrebe za prikazivanjem sebe kao nekog drugog, ali čiji lik je već *izabran,* stvar pokušaja uživljavanja u *određenu* ulogu. To je poezija kao neka vrsta autosugestije, ili kao način da se željena maska stopi sa pravim, a neželjenim, svojim licem. To je *nemirenje sa postojećim, ali ograničeno ovim unapred određenim idealnim likom, ograničeno ovom unapred datom ulogom:* nemirenje sa postojećim koje, kod Drainca, pesnika silovite verbalne ekstatičnosti, delimično pretvara poeziju, i u najizvornijim i najvišim njenim trenucima, *u glumu,* punu »velikih« gestova i uzvika, u svojevrsno dizanje galame, pa i u ono što su dadaisti prezrivo nazivali »literaturom«, tako da se tu stvarna inspiracija meša sa jevtinim opsenarstvom, istinska patnja sa blefom, autentično tvoraštvo sa paraderstvom. Duboko ispod Drainčeve maštovite ekstatičnosti i daleko od one neurotičnosti koju je, inače, Drainac negovao, Moni de Buli preuzima od njega samo pisanje kao »glumu« određenog lika, samo melodramsku teatralnost, tako da je drainčevski »veliki gest« tu iznutra osiromašen a drainčevska verbalna ekstatičnost (kojoj, na mahove, kao da je »tesna« koža jezika) razvodnjena u slatkorečivosti koju iskustva moderne poetske tehnike ne mogu nikako da umanje.

[36] ». . . *Od Sreće i od Sna,* pa malo docnije *Krov nad prozorom,* to je bilo i suviše a da me ne primora što brže da spremim jednu svoju zbirku pesama.

tinuiranih pokreta, reči su ovde elementi rečenice kao blage krivulje, čija veoma prigušena, a ipak nedvosmisleno kontinuirana melodičnost odoleva uporno svakom izazovu diskontinuiteta, kao samom izazovu ne-bića, praznine, *beskućništva:* »slatkorečivost« je i tu (kao i u ranoj Ristićevoj i Vučovoj estetizantskoj poeziji) »buržoaska« upravo kao ova sintaksičko-melodijska kontinuiranost bez izazova diskontinuiteta, ta harmonija bez iskušavanja disharmoničnosti, ta afirmacija bez negacije, ta lepota bez rugobe. Laž njena (u stihovima veoma vešto sročenim, ali veštačkim) jeste laž prirode bez prirode. Moni de Buli kao »dete prirode« ove »praiskonske romantike« jeste dete anti-prirode ovih stilizacija (prevashodno melodramskih) i ove slatkorečive verbalne kontinuiranosti, prihvaćene u strahu od pretnje diskontinuiteta: u strahu od prirode ili ne-bića. Ako se javi, ponekad, neka *jeza,* na dnu blagih talasa ove slatkorečivosti, njome progovara strah od napuštenosti, od ne-bića, kao u molbi Monija de Bulija mračnim bregovima:

Budite pored mene i bdijte nada mnom kada mi sreća i nadahnuće leđa okrenu

(Velika vrata),[37] ali Moni de Buli rastvarao je tu jezu u slatkorečivosti: u *Anteni smrti* sreća i nadahnuće okretali su mu leđa onako kako je on okretao leđa prirodi: njegova „praiskonska romantika", prividno u saglasju sa neiskorenjivim romantizmom nadrealizma, stvarno je delo njegovoga nastojanja da „legendama" i „simbolima" nekako *ispuni* (ili *naseli)* leviatansku prazninu ne-bića, da jezu pred tom prazninom rastvori u rečenicama slatkorečive kontinualnosti koje kao da svojim šapatom viču na »sav glas« (i to tim glasnije što je tiši šapat, koji traži ova slatkorečivost: uvek slatkorečivost šapuće): »Ja sam pesnik. Ja sam veliki pesnik!«[38] (Pesnik, dakle, a ne »dete prirode«: dete »praiskonske romantike«, a ne dete ne-bića?)

Premda pretpostavljam Ristića i Vuča raznim levantinskim kulturtregerima kao što su Dučić i Rakić, ipak, sa čisto revolucionarnog stanovišta, moje se ime javlja kao antiteza svim imenima koja beleži hronika jugoslovenskog stihotvorstva. Smisao, tendenca Vučovih i Ristićevih stihova bila bi još očevidnije konservativna kad ne bi bili pisani jednom savremenijom *tehnikom.* Formalno moderna, ta poezija predstavlja jednu blagu i slatkorečivu *buržoasku* liriku. Ona me ne uzbuđuje« *(Anatomija Demona Monia).*

[37] *Antena smrti;* datirano: *Bohinjsko jezero, jul-avgust 1927.*

[38] U sećanju *Sedmica sa sedam nedelja* Moni de Buli pisao je kako je u *Anteni smrti* »veličanstvenost i velelepnost Julijskih Alpa bacila nadrealističku

To je kraj Monija de Bulija. Istina, njega će »sreća i nadahnuće« da potraže i posle *Antene smrti,* ali samo u nekoliko trenutaka, i ne više na ovom jeziku: potražiće ga u časovima njegovog očajavanja, kada je još uvek očekivao spas od veštine stilizacije, izmičući pred prirodom u literaturu, želeći da nađe neki lepi žuđeni grob, ali otkrivajući kako su »lica prošla prošla prošla«,[39] i da mu je »telo (. . .) prazno kao vagoni popunjeni nevidljivim putnicima«,[40] u beznađu što otvara vrata diskontinuitetu: to je doba kada se našao među pesnicima apsolutnog beznađa, čiji časopis (samo jedan jedini broj) neće se zvati, ni najmanje proizvoljno, *Discontinuité,* i, nešto kasnije (i za njega, možda, značajnije), kada je pokušao da se pesnički ostvari u grupi *Le Grand Jeu.*[41] Neizlečivo nesposoban da bude »obuzet«

alhemiju u nevidljivu pozadinu«, dok je, u stvari, on tu pokušavao da »baci« sopstvenu »nevidljivost« (odsutnost, »fantomalnost«) u pozadinu ove »veličanstvenosti i velelepnosti«: u pozadinu literature »praiskonske romantike«. U predgovoru za *Antenu smrti,* objašnjavao je svoj »preokret« »literarnom premorenošću«: »Ovaj preokret je svakako rezultat jedne literarne premorenosti. Kao da je s time trebalo početi. Vikati celom svetu, na sav glas: ja sam pesnik, veliki pesnik«, ali to je, stvarno, *»premorenost« dadaističkog klovna u njemu,* onoga koji je, tek jedva godinu dana ranije, nesposoban da kaže ni »ja sam ti si on je«, umesto ovoga »Ja sam pesnik, veliki pesnik«, pokušavao patetično da oglasi: »Ja nisam književnik. Ja sam razbojnik. Nek zapamte ariviste, ulizice, profesorske njuške i svi vatrogasci duha: meni je potpuno vuršt, još bolje, meni je drago što neću da uđem u istoriju srpske književnosti«. »Levo desno«: »Ja nisam književnik« — »Ja sam pesnik«; »levo desno«: u *Sedmici sa sedam nedelja,* na str. 136, pisao je kako *Antena smrti* »nije nikakvo izdajstvo, nikakvo napuštanje nadrealističkih iskustava«, da bi odmah potom dodao (na str. 137): »Iz razloga koji mi danas nisu više jasni, hteo sam da ostavim neku vrstu literarnog testamenta svojoj domovini, nešto što bi bilo svakom shvatljivo, nešto što bi pripadalo jednoj tradiciji s kojom nadrealizam ipak nema uske veze«. *Antena smrti,* »literarni testament (. . .) domovini« Monija de Bulija, jeste njegovo odricanje od onoga jedinog što je on »domovini« stvarno dao: od dada-klovnijade, koja je nalazila poeziju upravo odbacujući literaturu (»literarno zaveštanje«, »veličanstvenost i velelepnost«).

[39] ». . . J'ai autrefois juré de me retrouver sur un beau tombeau rêvé / Mais les visages ont passé passé passé /. . ./ Et la lune si souvent offensa la nuit / Que je ne sais plus ou j'en suis« *(L'acrte de fantomes, Pour Jean Carrive; Discontinuité,* 1928, № 1. u knjizi *Zlatne bube* bez prevoda); ». . . Odavno sam se zakleo da se nađem na lepom žuđenom grobu / Ali lica su prošla prošla prošla /. . ./ A mesec je tako često ranjavao noć / Da nisam više znao gde sam«.

[40] ». . . Son corps était vide comme les wagons remplis de voyageurs invisibles« (». . . Telo mu je bilo prazno kao vagoni popunjeni nevidljivim putnicima«, — u istoj pesmi).

[41] Časopis *Discontinuité* izašao je samo u jednom broju. Taj »prvi (i poslednji) broj *Discontinuité* pojavio se neočekivano za inat nadrealistima.

ma čime, on nije ostao daleko samo od »opijuma, heroina i svih mogućih droga« grupe *Le Grand Jeu,*[42] nego je, uprkos svim svojim nastojanjima, ostajao daleko i od religijskog i filosofskog misticizma koji je ova grupa pokušavala da poveže sa nadrealizmom (dok se Breton sve odlučnije okretao istorijskom materijalizmu i marksizmu), tražeći uporišta u Rembou (i to pre svega onome iz *Lettre du Voyant: ». . . Je est un autre«).*[43] Ali on je morao u osnovnom duševnom iskustvu ove grupe da pozna sopstveno iskustvo beznađa i očajanja u nemoći da »zapamti« svoj lik (da sopstvenu prošlost preobrazi u sećanje), da dođe do oblika (koji je krajnji cilj sećanja?): da se otrgne od one »duhovne prašine« koja ne dozvoljava da se kaže: »ja sam ti si on je«. Ako Moni de Buli i nije mogao Remboovo »Je est un autre« da pročita kao: »Je est Dieu en puissence«, kako ga je pročitao A. Rolan de Renevil, — koji je, sledeći anti-individualizam nadrealizma, u bezizglednosti Ja, koje ne prestaje samome sebi da izmiče, video ne samo bezizglednost zapadne kulture (u stvari: bezizglednost građanskog individualizma), nego i jemstvo mističkog saznanja

Discontinuité je bio sasvim depolitizovan, apolitičan. Predgovor čiji je naslov bio *L'aube n'est pas une épée,* napisao je i potpisao Klod Serne. Poslednja rečenica: *Il ne nous reste plus rien* (Ne preostaje nam ništa više) utapa našu ideologiju u beznadežnost, u temeljitiji nihilizam. Nadrealisti su taj stav prikazali kao izdajstvo« *(Sedmica sa sedam nedelja,* str. 141). Inače, »Discontinuité je ličio na ‚dodatak' časopisa *La Révolution surréaliste.* Čak i grafički smo sve kopirali, bezazleno, nesvesno, toliko smo bili još vezani za naša srušena božanstva« (Isto, str. 140).

[42] V. *Sedmica sa sedam nedelja,* str. 145.

[43] U drugome broju *Le Grand Jeu* (printemps 1929) preštampano je *La Lettre du voyant (Pismo vidovnjaka:* ». . . Jer Ja je neko drugi. Ako se bakar probudi kao truba, to nije njegova greška. To mi je očigledno: pomažem u rascvetavanju moje misli: gledam je, slušam je: pokrećem gudalo: simfonija se pokreće u dubinama, ili se u skoku nađe na pozornici. / Ako su matori blesani našli za Ja lažna značenja, mi ne bismo morali da progonimo milione kostura koji su, od beskrajnih vremena, nakupili proizvode svoje kukavne pameti, dok prave buku o sebi kao piscima!«) — U istom broju (str. 9), uz napise posvećene Rembou (A. R. de Renevila, Rožea Vajana i Rožea Žilber Lekonta), objavljen je i kratak tekst redakcije: ». . . Jednostavno je reč, ovde, na primeru Remboa, da se utvrdi suštinska tačka naše misli. Naime: da čovek može, po izvesnom metodu zvanom mistički, da dosegne neposredno poimanje jednog drugog sveta, nesamerljivog za njegova čula i nesvodljivog na njegovo razumevanje; da poznavanje tog sveta obeležava posredničku etapu između pojedinačne svesti i druge. Ona zajednički pripada svima onima koji su, u nekom periodu svog života, očajnički hteli da prevaziđu mogućnosti bitno spojene sa njihovom vrstom, i pokušali su smrtni polazak«.

nadličnog sveta, u znaku hinduizma,[44] — sigurno je da je on u samoj ideji ovoga jastva što izmiče samome sebi poznao izraz svoje sopstvene kobi. Daleko od vere da će predavanjem beznađu da stigne do sopstvene suštine, u duhu *Slobode bez nade* Rene Domala: »Treba ljude načiniti očajnim, da bi odbacili svoju čovečnost u prazan grob prirode, i da bi, prepuštajući svoje čovečno biće njenim sopstvenim zakonima, izašli iz njega«,[45] on je morao u ovom upućivanju na beznađe da nađe izvesno ohrabrenje (ma kako slabo i za njega neodređeno) da se okrene očajanju, koje baca čovečnost u »prazan grob prirode«: da se okrene prirodi, kao izazovu ne-bića, u koji posvećuje očajanje.

Ovaj »prazan grob prirode« javiće mu se, u dva-tri maha, kao praznina van-razumskog tela, s onu stranu sećanja i plana. *Čudovište,* koje je opsedalo duhove iz *Le Grand Jeu,* privlačilo je i njega, ali nikako zato što bi ono bilo plod koji poprima oblik bića ili stvari silovite želje, o čemu je i on sâm pokušao nešto da ispriča (ponavljajući druge iz grupe *Le Grand Jeu)* u svom članku *Poreklo čudovišta;*[46] čudovište je, i za njega kao i za druge iz *Le Grand Jeu,* svojevrsna *fiziološka metafora nadrealizma: nepredvidljivi barok oblika najrazličitijeg porekla,* poreknuto *sećanje* i poreknuti *plan* prirode, kao apsolutno (do prirode uzdignuto) *poreknuto nasleđe.* Ono se osvetnički, u stilu demonološkog romantizma, i u sanjarijama u podnožju Istoka, kezi na razvalinama buržoaskog individualizma, kao na razvalinama identiteta (». . . biće može da bude sve drugo do ono samo«),[47] nasleđa (kontinuiteta), pamćenja i predviđanja. Čudovište je prošlost bez sećanja, koja ukida granice između bioloških vrsta: dok *užasava,* kao dete (o kome 1545. izveštava profesor iz

[44] »Videli smo da su duhovi stvarno u Bogu. Odatle izraz jednog induskog filosofa: ‚Brama je istinit, svet je lažan; čovekova duša je Brama i ništa drugo'. Rembo je to izrazio pišući: ‚Ja je neko drugi'. Mogao bi isto tako da napiše: ‚Ja je bog u vlasti'« (A. Rolland de Renéville, *L'Elaboration d'une Méthode — A propos de la Lettre du Voyant, Le Grand Jeu,* II, 12).

[45] Réne Daumal, *Nésessité de la revolte, III. Liberté sans espoir, Le Grand Jeu,* I, été, 1928, 25.

[46] U drugom broju *Le Grand Jeu* objavio je on članak *La Genèse des Monstres,* iznoseći nekoliko primera rađanja čudovišta (od šesnaestoga stoleća do najnovijega doba), koji bi imali da potvrde reči Rene Domala, izrečene u prvom broju *Le Grand Jeu,* povodom knjige Levi Brila, *L'âme primitive:* „Neki čovek je morski pas, veštica se pretvara u hijenu, a ja sam uvek znao da voleći neki oblik postajem taj oblik".

[47] Rene Domal, povodom *Metamorfoze* Andre Masona, *Le Grand Jeu,* II.

Luvena, Kornelius Gema) sa glavom demona, surlom slona umesto nosa, sa očima mačke, sa po jednom psećom glavom na kolenima, a licem majmuna na trbuhu i sa repom skorpiona (od trideset i pet santimetara), ili kao dete sa dve glave, koje, — po pisanju *Le Journal de Médecine,* februara 1908, — žive potpuno nezavisno jedna od druge,[48] ono *ushićava,* jer je otelotvorenje negacije identiteta, ili najava mogućnosti apsolutnog preobražaja i, zbog toga, čak nekakvo obećanje nadličnog univerzuma, za koji ne zna svet individualizma, kao svet konačnih, u sebe zatvorenih, oblika:[49] kao što je univerzalna suština misli u negaciji svakog oblika misli (pa ona zato zahteva da se beznađe suprotstavi svakoj filosofiji i svakoj dogmi),[50] tako se univerzalna suština u telesnome svetu ostvaruje poricanjem svakog oblika: čudovište je poricanje oblika kao obećanje univerzuma, ili idealna univerzalnost koja zahteva ovo poricanje oblika, ovo razaranje svake »ljušture«. Kakofonična više-obličnost čudovišta, kao apsolutna zavada oblika i vrsta u jednome telu (apsolutna različitost što je prodrla u »jedno«, otkrivajući to »jedno« kao puku iluziju individualizma), poreklom je iz stvar-

[48] Primeri iz članka *Le Genèse des Monstres.*

[49] »Mogućnost da se promeni, ili samo istinsko razumevanje onoga što je promena, upućuje onoga koji je ima na stupanj duhovnog života već unapređenog i veoma retkog u Evropi u naše doba. Običan Evropljanin toliko zamišlja sebe kao pojedinca da i svet, — ljude, životinje, biljke, stvari, — misli kao nagomilavanje pojedinačnosti. Njegova delatnost, njegov život, očuvanje njegovog bića, u toj meri su zasnovani na ubeđenju da je svaka stvar razgovetna, da on smatra da je suštinski opasan, kao najštetniji pobunjenik, onaj koji se tome opire. Osobito ubeđen da je papagaj papagaj, on je napravio posebne tamnice, nazvane ‚bolnice za umobolne', da bi zatvorio one koji tvrde da je papagaj zvezda. (. . .) Umnožavanje i zbrka oblika je prvi korak prema opštoj zajednici. To je početak spajanja u Jedinstvenom« (Roger Vailland, *La bestialité de Montherlant, Le Grand Jeu,* I, 50—51).

[50] »Nepoznata svetlost proderaće čela, otvarajući novo ubitačno oko, jedinstvena svetlost, ona koja znači: ‚ne!'; ako je istina da potpuno poricanje posebnog znači potvrdu opštosti, ova dva gledišta o istom činu istinita su jedno koliko i drugo, pošto su nađena u istoj stvarnosti. Ta stvarnost, koja nije ništa oblično, suština je na delu: svest koja potvrđuje i poriče. Opšta suština misli je, dakle, uništenje svakog oblika misli. Bez posebnog svojstva, ovo uništenje može da bude samo jedno. I njim samim oblici iskrsavaju; oni su samo bačeni u različito postojanje jedinstvenim činom *te* iste svesti koja ih poriče. (Evo — izmenimo malo — da bi čovek mogao da *zasnuje nade* u našu filosofiju.) Ako su dogme oblici misli, opšta misao, koja je istina svake dogme, jeste uništenje svake dogme. I nužno naša misao, koja hoće da bude *ta* misao, mora da ispuni zadatak razbi-dogme« (René Daumal, Roger Gilbert-Lecomte, *Mise au point ou Casse--dogme, Le Grand Jeu,* II, 2—3).

nosti diskontinuiteta »slobode bez nade« koji ovi »tehničari beznađa«[51] pokušavaju da suprotstave kontinuitetu građanskog individualizma, verujući da duh srednjovekovlja i mašta Istoka mogu da ih prime natrag, kao svoju nesrećnu decu. Čudovište je ideal koji, svojom nedosežnošću, izvrće ovu »nauku« u vašarsko šarlatanstvo i pretvara neke stranice časopisa *Le Grand Jeu* u vašarske šatre; ali ono je i *krik u telu buržoaskog individualizma:* ono haotično-neidentično, što bi prodrlo u identitet, ono bezgranično što razvaljuje sve granice i u samoj biologiji, priroda kao »prazan grob« za razumsko, koje je osuđeno na identifikaciju i klasifikaciju, i koje se zato drži strogo određenih granica između bioloških vrsta kao i u svetu stvari.

Dadaistička igra »reči-beskućnica« kao igra apsolutnog slučaja protiv zakona, i bezobličnosti protiv oblika, produžava se i ovde, ali kao ova igra životinjskog i ljudskog carstva, razaranjem granice između njih: u ovoj igri, *l'homme* otkriva da je *l'hommard,* ali na putu ka čudovištu Monija de Bulija *Homme-homard,* u pesmi *L'Engastrimythe,*[52] i na putu priče na koju poziva ovaj čovek što se pretvorio u jastoga, to čudovište koje traži priču kako bi, — izbačeno iz sećanja, iz vremena, i zato *osuđeno na smrt,* — da uđe u svet. Čudovište okreće »jezovitosti legende«, bajkama, čak mitu; ali govor ponavlja njegov udes zavade nepomirljivih težnji, pravaca, smislova, oblika. Neka priča je tu, ali ona se neće ispričati: priča je oblik koji se raspada pod udarcima bezobličja: priča je priča nemoguće priče, to je »Neka zamisao koja liči na Večni Povratak«, i koja zato izluđuje, pometeni jezik, čije reči liče na »Neizbrisivo saletanje veličanstvenim razbijenim igračkama«,[53] u promašeno-

[51] ». . . tehničari beznađa, mi koristimo sistematsko razočaranje . . .« (u istom tekstu).

[52] *Cahiers de l'Etoile,* 16 Juillet-août 1930 (sa posvetom: *pour A. Rolland de Renéville):* ». . . J'appellerai HOMME-HOMARD l'homme qui s'est transmué en homard«. (U knjizi *Zlatne bube* ova poema je bez prevoda.) U *Sedmici sa sedam nedelja* (str. 155) kaže Moni de Buli za ovu poemu: »U poemi *L'Engastrimythe* ja sam, čini mi se, najreljefnije, najsrećnije, ujedinio nadrealističku ‚igru' reči, njihovo oslobođenje zajedno sa nadahnutim neproračunatim mitom«. I, dalje (str. 156): *»Entre l'oiseau et l'homme-homard le serin et le Sereln,* to je matematički dokaz da igra reči čudotvorno, kad je u nju ulivena vera i oduševljenje, nije više igra reči ili baš jeste igra kao kad se božanstva igraju u stvaranju svetova«.

[53] ». . . Une à une les saisons / Un à un les appels dans ton gosier grossier / S'éteignent / Eventreur de ventres il s'endort maintenant comme une chienne

sti svakog pokreta (». . . Nijedan od tvojih pokreta koji nije bio izgubljen obešen nasamaren«). To je Moni de Buli, ponovo glava koja se »okreće levo desno levo desno«; Moni de Buli, koga ova »zamisao koja liči na Večni Povratak činjaše (. . .) besnim«: Moni de Buli stalno kao neko drugi, kao sama drugost što provaljuje u oblike, u priču, i rađa ovaj bes, u očajanju, od kojega humor ne spasava (nego živi od njega, i uveličava ga), ali i *»Monhy staretinar*[54] *i Monny pesnik«*, u trajnoj zavadi, kao dve vrste i dva »oblika« koji uzalud pokušavaju da se usaglase, da stvore, možda, čudovište nad čudovištima, koje bi se zvalo *trgovac-pesnik*. To je Moni de Buli koji uzalud pokušava da dođe do svoje priče, da samom sebi ispriča priču (jer je Ja pripovedač koji ne prestaje sebe samoga sebi da priča?), da sebe pričom oblikuje:

. . . Pesma prošlosti čežnja nikad viđenog
Hiljadu ne puta ne
Neću dozvoliti da to tako prođe
Stani trenutak da urežeš odsjaje ogledala u tvoj kip od mrve hleba

dans la poussière / Bien la seule fois / O Monhy ô Monhy / Les rochers profonds les sentiers de guerre lasse / Ineffaçable obsession de magnifiques jouets brisés / Et la langue encore amère de mes larmes bouillantes / Il ne me reste plus qu'à faire souffrir la douleur / De ce corps conçu dans le mystère sordide /. . ./ Ecoute écoute encore cette sombre histoire / Il était une fois un pauvre diable qui regardait le monde à travers les carafes de vin blanc / Avoir deux jambes gauches n'était pas pour lui une mauvaise plaisanterie / L'ozone des après-pluies le rendait fou / Une idée ressemblant a l'Eternel Retour le rendait furieux / Il était une fois il était une fois / Un fou-furieux / Toujours celui que tu verras dans tes yeux ouverts ou fermés pour toujours«[*Au Pied du Mur (U podnožju Zida), à Michel Leris, Le Grand Jeu*, II, 51—54: ». . . Jedno za jednim godišnja doba — jedan za jednim pozivi u tvom surovom ždrelu / Gase se / Rasparač trbuha uspavljuje se sad kao kučka u prašini / Zaista jedini put / O Monhy o Monhy / Duboke stene staze zasićenog rata / Neizbrisivo saletanje veličanstvenim razbijenim igračkama / I jezik još gorak od mojih vrijućih suza / Ostaje mi samo da učinim da trpi bol / Tog tela začetog u ogavnoj tajni /. . ./ Slušaj slušaj još ovu mračnu priču / Beše jedan ubogi đavo koji gledaše svet kroz politrenjak belog vina / Imati dve leve noge za njega ne beše rđava šala / Ozon posle kiše činjaše ga ludim / Neka zamisao koja liči na Večni Povratak činjaše ga besnim / Beše jednom beše jednom / Jedan ludi-besni / Uvek onaj kog ćeš gledati u tvojim očima otvorenim ili zatvorenim zauvek«. (Knjiga *Zlatne bube* ignoriše *Le Grand Jeu:* u njoj nema ni ove pesme ni pesme *Le Moyen de l'Etre*, objavljene u broju II, str. 65—68.)]

[54] Trgovac, dakle, neumitan ipak, na putu Monija de Bulija ka radnji sa antikvitetima na pariskoj Buvljoj pijaci?

Brat sam tvoj prezirem te želim ti zlo
Ti ne živiš zato što sam izgubio glavu
Živim jedino da ne bih izabrao tvoju smrt

. . .

Krv mi vri svake ponoći kao mleko
I žvaćem reči s kojima Monhy ne zna šta da čini
Tišina u glasovima juga
Pažljivo posmatra ti izgrižene nokte od čekanja
Tako fetus koji se davi u smehu u predsoblju smrti
Smrti pre života
O tvoj život Monhy ja ga pričam zato što je tvoja prošlost tvoja povest a tvoja budućnost moja
Nijedan od tvojih pokreta koji nije bio izgubljen obešen nasamaren
A evo kako reči-atomi
Te svetlosti gledaj te svetlosti u usnoj duplji otvorenoj ljubavnim cerenjem Zločin opet
I evo kako reči-bakterije reči-komete
Pridavljen dremež Ti mucaš ispovesti nekog drugog no prestani
Prestanimo To su reči čije srce podrhtava u dlanovima šaka kao duša neke mehaničke ptice
Plašljive ptice vi ste jedini moji uzori

(U podnožju zida)[55]. To je pesma kao »fetus koji se davi u smehu«, kao »smrt pre života«, »reči-atomi«, i njihova svetlost u ovoj pesmi kao u »usnoj duplji otvorenoj ljubavnim cerenjem

[55] ». . . La chanson du passé la nostalgie du jamais-vu / Mille non fois non / Ja ne permettrai pas que cela se passe ainsi / Arrête-toi un instant d'incruster des éclats de miroir dans ta statue en mie de pain / Je suis ton frère je te déteste je te veux du mal /. . ./ Tu ne vis que parce que j'ai perdu la tête / Je ne vis que pour ne pas choisir ta mort /. . . / Mon sang tourne tous les minuits comme du lait / Et je mâche des paroles dont Monhy ne saurait que faire / Silence aux voix du sud / Observe attentivement tes ongles rongés par l'attente / Ainsi le foetus qui étouffe de rire dans l'antichambre de la mort / De la mort avant la vie / O ta vie Monhy je la conte parce que ton passé est ton histoire et ton avenir la mienne / Aucun de tes gestes qui n'ait été perdu pendu dupé / Et voici que les mots-atomes / Ces lumières vois ces lumières dans le palais buccal immensément ouvert par un ricanement d'amour Crime encore / Et voici que les mots--bactéries les mots-comètes / Assommé sommeil Tu bégayes la confession d'un autre mais cesse / Cessons Ce sont les mots dont le coeur palpite dans les paumes des mains comme l'âme d'un oiseau mécanique / Oiseaux oisifs vous seuls êtes mes modèles«.

Zločin opet«, ili kao u mračnoj, neizgovorljivoj, »duplji« ne-bića koje, međutim, bljuje reči: iz koje je Moni de Buli pokušavao sebe da dozove, ali kao da muca »ispovest nekog drugog«, mucajući, čak, bajalicu, ili »inkantaciju«, »za podzemne duhove«, ali koja bajalica završavala je negde između automatskog teksta (sada nehtenog, ali izvesno veće maštovitosti i poetske snage od onoga koji je ranije Moni de Buli hteo da napiše) i unutrašnjeg monologa, između nade i beznađa kome ne ostaje ništa drugo nego da se sprda, pretvarajući ovu molitvu-bajalicu za »podzemne duhove« u sprdnju.[56] To je bajalica bez bajalice, priča bez priče (anti-priča), zaveštanje bez zaveštanja (anti-zaveštanje, a ne »literarni testament«) Monija de Bulija (bez

[56] »Ks-ks légions que chassa l'Assez-Puissant du ciel en pétant un gaz asphyxiant qui a obligé tous les anges récalcitrants d'émigrer bien loin de son intestin courroucé les anges sages étant tous munis d'un masque pareil à celui qui faisait ressembler les poilus à des porcs pendant la guerre de l'an à peu près mil neuf cent quatorze après la naissance d'un certain Jésus qui a joué un drôle de rôle dans l'histoire de l'Humanité dont Monhy le brocanteur et Monny le poète ne font plus partie les autorités s'étant aperçues que ces deux monstres aux manières douceâtres avaient pour patrie un pays sans frontières n'existant sur aucune carte géographique et ce qui est plus grave se nourrissant l'un de feu l'autre d'air liquide nous prions poliment ks-ks les tremblements de terre les esprits sulfureux le Légions Obscures ks-ks Dies mies jesque benedo efet donvema enitemaûs ks-ks les taches de rousseur que cachent à la lumière lunaire les ityphalles pendus au treizième coup de malheur les vertus et les propriétés de plusieurs sortes de fientes de fientes puantes dont se nourrissent les fleurs odoriférantes ks-ks dont on avale un pétale pour guérir la fièvre quotidienne trois pétales pour la fièvre tierce quatre pour la quatre Flauros le grand général à figure de léopard et a queue d'homme tout simplement ks-ks Le Fleuve d'Huile de Foie de Morue ks-ks le péanite och-och les Voltigeurs Hollandais hax pax max l'Ile des Amis Mysogynes sista pista rista xista ks-ks l'hékacontâlithos la pierre qui possède les vertus de tous les péchés capitaux et pour ne point finir un Serbe saute au saute du Serbe et la mort au troisième saut lui fait faire le saut de la mort ESPRITS SOUTERRAINS ESPRITS SOUSCÉLESTES nous avons creusé dans votre terrible chair une tanière en vous adressant cette petite prière afin que vous l'exaucissiez sans faire trop de chichis d'avance merci«. (»Ks-ks legije koje gonjaše Dosta-Moćni nebesni prdeći zagušljivi gas koji je primorao sve nepokorene anđele da pobegnu dosta daleko od njegovog razbesnelog creva mudri anđeli budući svi snabdeveni obrazinom sličnom onoj koja je izgledala nalik na svinjsku glavu vojnika za vreme rata godine otprilike hiljadu devetsto četrnaeste posle rođenja izvesnog Isusa koji je odigrao smešnu ulogu u istoriji Čovečanstva u kome Mohny staretinar i Monny pesnik nisu učestvovali pošto su vlasti primetile da ova dva čudovišta sladunjavog ponašanja imaju za otadžbinu zemlju bez granica koja ne postoji ni na jednoj geografskoj karti i ono što je još teže da se hrane jedan vatrom drugi tečnim vazduhom učtivo molimo ks-ks zemljotrese sumporne duhovne Mračne Legije ks-ks Dies mies jesque benedo efet

Monija de Bulija): to je humorno očajanje, na samom vrelu razarajućih sila diskontinuiteta (i na samom vrelu nešto kasnije anti-literature beketovskog humornog ništavila), tekst koji svakom svojom rečenicom ponavlja udes čudovišta, u humorno-tragičnoj zavadi oblika »na hiljadu načina«, kao u samoj nemogućnosti da se kaže »ja sam ti si on je . . .«, kao u samoj nemogućnosti da se bude ili da se govori.

Ali, tu negde, na padinama ove pesme, pesnik Moni de Buli konačno se izgubio. Pisao je pesme i kasnije (posle raspada grupe *Le Grand Jeu*),[57] ali te pesme ne produbljuju do poezije istinu ovoga udesa jezika kao samoga udesa bića, nego je izneveravaju, i to ništa manje nego što su pesme u *Anteni smrti* izneverevale pesme dada-klovnijade Monija de Bulija, u vreme kada mu se činilo da ga »infernalna Gorska Madona« pretvara u drvo, ali kada ga je, u stvari, ovaj svet, uz svesrdnu saradnju njegovoga »razuma« (koji mu, strahom od gubitka, nije dozvoljavao da se ičemu istinskije preda), od pesnika pretvarao u trgovca: nije li trenutak *Le Grand Jeu* bio samo neki trzaj, kao poslednji predsmrtni grč, neko buđenje, uzbudljivo ali kratkotrajno, ovoga pesnika koji je pokušavao da pobegne od trgovca u sebi, ali koga je taj trgovac ipak stigao?

donvema enitemaûs ks-ks crvene pege koje kriju na mesečevoj svetlosti nabrekle kurčeve [ityphalles] obešene na trinaesti udarac nesreće vrline i svojstva više vrsta izmetina smrdljivih izmetina kojima se hrane mirisni cvetovi ks-ks od kojih čovek guta jednu laticu da bi izlečio groznicu svakodnevnu tri latice za trodnevnu groznicu četiri za četiri Flaurosa velikog generala sa leopardovim likom i čovečjim repom sasvim prosto ks-ks Uljana Reka Bakalarove Džigerice ks-ks stihovi-igrači oh-oh Holanđani Letači hax pax max Ostrvo Prijatelja Ženomrzaca sista pista rista ista ks-ks onog hekacontâlithos kamena koji obdržava vrline svih glavnih grehova i da uopšte ne skonča jedan Srbin skače na skok Srbina i smrt na trinaesti skok zadaje mu skok smrti PODZEMNI DUHOVI PODNEBESNI DUHOVI mi smo izdubili u vašoj strašnoj koži jazbinu upućujući vam ovu malu molitvu da bi je uslišili, a da ne pravite odveć prenemaganja unapred hvala.« — Svi prevodi: Kaća Samardžić.)

[57] Objavljena su samo tri broja *Le Grand Jeu*. (U trećem, za jesen 1930, izišla je dugačka poema Monija de Bulija *Le Moyen de l'Etre.)* Četvrti broj, pripreman za jesen 1932, nije se pojavio; delimična rekonstrukcija ovoga broja objavljena je u knjizi *Le Grand Jeu, Éditions Jean-Michel Place*, Paris, 1977.

Miloš Crnjanski

Sa Crnjanskim, srpska kultura došla je do punog izraza jednog romantizma kakvog dotle nije poznavala. Njegov novoromantizam nije obnova srpskog romantizma, jer otvara romantičarsku stvarnost, duševnu i duhovnu, kakva je dotle bila savršeno nepoznata; neki naglasci srpskog romantizma produžavaju se i kroz Crnjanskog, kroz njegov jezik u najvišim njegovim ostvarenjima, pre svega u poemi *Stražilovo,*[1] ali duh ovog njegovog novoromantizma je duh radikalnog prevrata, savršeno novi duh, ili duh savršeno nove slobode, dotle nepoznate, i valjda dotle i nemoguće.

Kao da je tek rat (u kome Crnjanski bio je u Galiciji, u austro-ugarskoj uniformi, i iz koga doneo je svoje pesme i svoj roman, lirski, *Dnevnik o Čarnojeviću),*[2] mogao da rodi ovaj duh romantizma, jer kao da je tek on, potpunim poricanjem čovečanskoga u svetu, ali i u čovečanskom, mogao da rodi ovu žudnju za apsolutnom slobodom, žudnju koja će, u delu Crnjanskog, da se izrazi i neposredno, stavom savršenog odbijanja sveta. Ovaj stav nemirenja sa svetom kod njega je apsolutan; on ide sve do

[1] *Putevi*, 1922, br. 2; pre toga, u odlomcima: *Misao*, 1921, VI, 2; *Kritika*, 1921, II, 11—12, i *Srpski književni glasnik*, 1922, V, 1. (V. u knjizi *Itaka i komentari*, izd. *Prosveta*, Beograd, 1959, i u svim kasnijim izdanjima Crnjanskove lirike.)

[2] Izdanje *Sveslovenske knjižarnice M. J. Stefanovića i druga, Biblioteka Albatros*, sv. 1, Beograd, 1920.

anarhističke gordosti, u anarhističkoj zaveri protiv sveta. To nije stav koji će se iscrpsti samo obesvećenjem takozvanih »narodnih svetinja«, u Crnjanskovim *vidovdanskim pesmama,* u knjizi *Lirika Itake;*[3] to je stav totalnog anarhizma, koji se iz nemirenja sa Itakom (sa svetom socijalne, i neposredno-istorijske stvarnosti), proširuje na nemirenje sa svetom uopšte, sa njegovim identitetom, i oblicima, čak sa samom njegovom materijom, sve do one oholosti, tipično rebelske, koja se rađa u duhu i telu posvećenih u život u rovu, u najdubljim poniženjima i najstrašnijim razaranjima, i koja zna da »nije za život tvoj pogled ohol«,[4] ili »da je život za sluge čast«,[5] u snu o apsolutnoj slobodi kao nezavisnosti čak i od samih imperativa života.

Crnjanski je jedinstven, u tom svom poricanju sveta, na svakoj njegovoj ravni, a njegovo pesničko delo, ostvareno gotovo u magnovenju munjevitog bleska, neobimno ali vanredne sadržine i vanrednog značaja (dubljeg i šireg, jer opštijeg, nego što bi bio samo značaj obnove literarne, koja je, inače, ovde prvorazredna), upravo tu negde nalazi svoje jedinstvo: kao *jedinstvo sudbine duha ovog poricanja.* On, koji će kasnije i sâm, u tumačenju svog pesničkog poduhvata, nazivati neposredni, ideološko-anarhistički izraz ovoga svog nemirenja sa svetom, »političkim« pesmama,[6] u tim pesmama, političkim, jedinstven

[3] Izd. *S. B. Cvijanović,* Beograd, 1919. — U tome je on išao dalje od ikoga, sa *moralnom* snagom koja je jemstvo snage njegovog nadahnuća ili poetske snage ovakvih stihova gordosti suprotstavljenih duhu obmane, onome koji se izražava, uvek, pozivanjem na »narodne svetinje«. Ovome duhu »narodnih svetinja« on je suprotstavio, u stavu anarhističkog izgredništva, rebelskog »svetogrđa«, stav *sebra* u pobuni. Prvi put u srpskoj kulturi ovde taj sebar ne traži svoje biće i svoj izraz mistifikacijom, romantičarskom, srednjovekovne državne moći kao *svoje* moći, već se javlja kao njen demistifikator *(Spomen Principu, Vojnička pesma),* u stavu nihilističkom čiji nihilizam, kroz odbijanje »pobede svete«, jeste *oslobođavajući nihilizam,* iskazan jezikom koji, očito, ne želi da bude pamćen po antologijama i čitankama, sasvim »sebarski« u svojoj ogoljenosti, bez ičega od duha stilizacije, i literature, s neposrednošću izraza koja je, kao samo suštastvo »raje i rite«, *lirizam po sebi,* lirizam ove pobune golih koja ogoljuje i svet i jezik.

[4] *Dosada; Lirika Itake.*

[5] *Ditiramb;* u istoj knjizi.

[6] U svome izboru (»antologiji«) *Odabrani stihovi,* koji je objavio u Parizu, 1954, za vreme svog emigrantskog života, nije uneo ove pesme: »Najzad, primetiće se, da, u ovu zbirku, pesnik nije hteo da unese ni jednu svoju ‚političku' pesmu (kao *Spomen Principu,* ili *Oda vešalima,* ili *Vojnička pesma).* To nije zato što ih se odrekao, nego samo zato što su, u tuđini, izgubile svaki smisao. Njihovo je mesto u Beogradu. Pesnik je tamo ispunio svoju sudbinu« *(Pozdrav i piščeve napomene;* datirano: *London, 1. januar 1954).* Preštampavajući te pesme u knjizi *Itaka i komentari,* pisao je on kako »njegova namera, tim pesmama, bila je tada rodoljubiva, politička, anarhična. Intencija, sa štampanjem tih pesama danas, samo je literarna«, ali dodajući, ipak: »Za vreme rata, ograničenom broju čitalaca *Savremenika,* u Zagrebu te su pesme ostale samo jedna literarna epizoda. Posle rata, u Beogradu, one su odjeknule kao bomba. Međutim, JEZIVO aktuelne postale su tek u toku ovog prošlog rata, bez ikakvih pesnikovih zasluga. U tome je bila njihova tajanstvena sudbina«.

[7] *Večni sluga; Lirika Itake.*

je duhovno upravo po ovom stavu apsolutne negacije svega datog, svake date vrednosti, i svake svetinje, sa pesmama u kojima se duh čistog romantizma, kao čiste, apsolutne, i nadasve jedne *strašne* slobode, izražava najpotpunije, i kao na putu potpunog oslobođenja od sveta, a ne samo od istorije i stvarnosti Itake. Njegovo rebelstvo, kome nema poređenja u godinama neposredno posle prvog svetskog rata, jeste totalno, onako kako je njegov duh nemirenja sa svetom totalan. Negacija vrednosti Itake, koja će ga baciti kao živi izazov, u samo lice, u sami duh te iste Itake, nadahnjujući ga da peva kako »otadžbina je pijana ulica, / a očinstvo prljava strast«,[7] utapa se u jedinstvenost njegovog dela, zasnovanog na jedinstvu ovog apsolutnog poricanja sveta, i to poricanja koje, u suštini svojoj, jeste razarački i u tom smislu svojevrsno *produženje rata* koji kao da se ovako, ugrađen u osnovni duševni i duhovni stav ovog pesnika, produžava i kroz samo biće njegove pesme.

Ako u njegovoj lirici, i njegovoj lirskoj prozi (koja je ogledalo ove lirike, i izvor najtačnijih njenih komentara), ima uvek naglašenog defetizma, i, kroz njega, jednog osećaja besmislenosti i umora koji se, tamno, kroz to osećanje sveopšteg besmisla objavljuje, taj defetizam nije isključiva duševna stvarnost ovog pesnika, neka stvarnost kojoj bi on, u svojoj slomljenosti vojnika iz rova otpuštenog kući, bio savršeno podređen. Spreman da se, uvek između sentimentalizma i ironije, poziva na mrtve među kojima je, u šumama *(akvarelski,* inače, stilizovanim), mesecima ležao, on prihvata ovaj defetizam kao izvesno sopstveno sredstvo: to je besmislenost, i besciljnost, ali koja je, ovako objavljivana, ovako *negovana,* jemstvo obesmišljavanja sveta, pa i njegovoga razaranja. Svet bez cilja je svet bez kraja, otvoreni svet ili svet koji se besciljnošću beskrajno otvara, upoznajući tako sam beskraj. Posvećivanje u besciljnost sveta, kod ovoga pesnika, i njegovo prepuštanje toj besciljnosti (besmi-

slenosti) jeste nesumnjivo sredstvo njegovog poricanja sveta. Ovo poricanje nije, nikako manje, od poricanja neposrednog, u stavu otvorene anarhističke agresije na svet; ono je, duševno, čak dublje: sa ravni ideološkog anarhizma Crnjanskog, u poslednjim danima rata i neposredno posle rata, ovo poricanje prodire u samu dubinu bića, ono se *totalizuje,* ono postaje totalno poricanje. *Umor,* potpuna bezvoljnost, sa naglašavanjem sopstvene izgubljenosti duha koji je nesposoban da ma šta izgradi, pa čak i ma šta okom i sluhom, *rečenicom* da zadrži, da sačuva u njegovom obliku, u njegovoj istovetnosti, samo na prvi pogled (i za lakoverni duh) mogu da se učine kao odustajanje od poricanja sveta; u suštini, oni su produbljivanje ovog poricanja, ovakva njegova totalizacija, pa i *sredstvo* kojim će ovaj otpadnik od sveta, kao ne-sveta, sebe da ostvaruje. On, koji je objavljivao, sasvim anarhistički:

Nemamo ničeg. Ni Boga ni gospodara.
Naš Bog je krv

(Himna),[8] produžava se, dosledno, kroz ovaj prihvaćeni, produbljivani svoj umor, kroz ovo beznađe i osećaj izgubljenosti, kao kroz osećaj potpune nemoći za ma kakvu koncentraciju i za ma kakvo komponovanje: sve se rastvara, i oblici i (u najvišim trenucima lirizma Crnjanskovog) i sama materija, ono što bi Crnjanski mutno nazvao »život«: ni ta materija, tako, ni ti oblici njeni, ne mogu ovde da uspostave svoju stvarnost: *ni sama ta stvarnost, dakle, ne može da bude »ni Bog ni Gospodar«.* Nije samo Itaka, iz »vidovdanskih pesama«, ne-svet za Crnjanskog, sa kojim on neće i ne može da se pomiri (zbog čega se na Itaku on, u stvari, nikad nije ni vratio, ostajući ovaj *Odisej bez Itake),* već je to i čitav svet, ovako, sa svojom materijom koja se uobličava, sa zakonima ovog uobličavanja, kao zakonima same stvarnosti, njenog uspostavljanja identiteta. Ono što razara Crnjanski, rođen u znaku razaranja, to je sama ova stvarnost (i veze, njegove, sa njom), a ono što on traži to je apsolutna sloboda, kao ne-svet u ovom za njega neprihvatljivom svetu, ta sloboda koja traži smrt datog sveta, i smrt svih njegovih »svetinja«: ne samo svetinja itačkih, i ne samo svetinja sreće, i samoispunjenja, *u svetu,* kroz nju, već i same materijalne stvarnosti sveta. Dok je pozivao na

[8] *Lirika Itake;* prvi put: *Savremenik,* Zagreb, 1917, XII.

nesreću, na ne-ljubav, stihovima kojima gorčina, i ova oholost, daju izuzetnu jednostavnost i, kroz nju, nesvakodnevnu snagu u kojoj ima nečega od jezika sa ulice, a na ustuk svim akademijama literature i duha, i svim akademijskim antologijama, sposoban da iz samoga govornog idioma, te najčistije „profanosti", oslobodi lirizam najtrepetnije materije, on je bio na istom poslu kao kada se, bugarenjem, u svojim *lamentima* nad sopstvenom sudbinom, prepuštao ojađenosti i beznađu. Taj posao je posao ovog oslobođenja od sveta, nesrećom koja je tu jedino prihvatljiva, kao ne-sreća za svet, ili *sreća za svet idealni kao ne-svet u svetu,* tu gde je u stvarnosti poricanja čovečanskog ovo poricanje jedina tehnika, duševna, i tog istog čovečanskog, ali ne samo u njegovom odnosu sa svetom već *i u njegovom odnosu sa samim sobom.*

Ako se rat produžava kroz Crnjanskog, to je zato što je načelo razaranja ovde jedino moguće načelo stvaranja, kao i u ratu, a načelo poricanja svega datog jedino moguće načelo stvaranja ne-sveta ili one apsolutne slobode koju je Crnjanski našao u ratu, kao suštinsko biće apsolutne poreknutosti, potpune nepitanosti čoveka koji upravo kroz tu poreknutost svoju i kroz tu svoju nepitanost dolazi do ove slobode, i to tako da se ova njegova poreknutost i tuđost u svetu (tuđem) pretvara u njegovu tuđost *za* svet, ili onu njegovu *slobodu od sveta,* kao što se *blato,* u koje je taj čovek bačen, pretvara u *nebo* ove slobode. Iskustvo ovog apsolutnog poricanja kao stvaranja apsolutne slobode je osnovno, najdublje, najsudbonosnije iskustvo Miloša Crnjanskog; to je iskustvo paklenog njegovog transcendentalizma, koji kao da ponavlja, i produbljuje, poetski, iskustvo Tolstojevog Bolkonskog, iz *Rata i mira,* koji će tek u istome ovakvom blatu, i u potpunoj svojoj usamljenosti, pod nebom, na frontu, da otkrije kako je deo nekog sveobjedinjavajućeg i nedeljivog kosmosa, otkrivajući tek tu, putevima ove lične poreknutosti, isto nebo, prvi put, nad sobom, i otkrivajući tek tu, na putevima, u ludilu mržnje, i ubijanja, na samim vrhuncima njihovim, jedan mir, jednu oslobođenost od svakoga straha, od svakoga pripadništva, ma čemu, koje ograničava i ograničavanjem ponižava.

Transcendentalizam Crnjanskog, zasnovan na načelu razaranja kao na jedinom načelu stvaranja, i posredstvom smrti svega datog a na putu ka idealnom, kao apsolutnom, jeste tehnika samoga ovoga ne-sveta u kome biće jedino kroz tuđost, i jedino kroz ovakvo razaranje, putem ka ne-biću, može sebe da

traži, ponavljajući tako, svojim duševnim stavom, sami »stav« ovoga tuđeg sveta, i načelo sopstvene tuđosti usvajajući kao svoje sopstveno, i vrhovno, načelo, to biće koje u rastvaranju sveta, njegove materije, njegovih oblika, pronalazi jedno novo stvaranje, ono stvaranje slobode (od materije, od oblika), ili ono stvaranje beskraja, kome se ovaj pesnik tu negde, u rovovima, na frontu, u toj osnovnoj svojoj literarnoj školi, bio posvetio.[9]

[9] Ovde njegov članak *Oklevetani rat (Vreme,* 16. mart 1943, XIV, 4375) prestaje da bude značajan samo za izučavanje novije političke istorije; on doprinosi bližem upoznavanju osnovne pesničke psihologije Crnjanskog. Napisan u doba kad je Crnjanski bio na krajnjoj političkoj desnici, u savršenom protivurečju svom ideološkom anarhizmu neposredno posle rata, ovaj članak je, kao apoteoza rata, isticanjem »njegovog biološkog značaja u razvitku i ‚napretku' čovečanstva«, van svake sumnje »na liniji Goebelsa i von Papena«, kako je to rekao Miroslav Krleža, tvrdeći pri tom da tako Crnjanski »puca iz svog *browninga* po svojoj vlastitoj slici što se odrazuje u ogledalu njegove najintimnije lirike« *(Crnjanski o ratu; Danas,* 1934, god. I, knj. II, br. 4). Ali, za dublje razumevanje Crnjanskog *kao pesnika,* možda ga treba čitati ponovo, i to naporedo sa rečenicama iz *Finistere,* iz 1921: »Tvrdim da je u nama mržnja na sve živo, protiv rađanja, mesa, trbuha, žena, masti«, tamo gde je i pitanje: »Zar zbilja oholost i snaga, samoća zveri, sloboda i mržnja, ne opijaju slađe nego mleko?«, pa da se dotakne sami koren njegovog prezira »mirnodopskog života«, iz članka *Oklevetani rat:* »Život mirnodopski, inače, sâm po sebi, pun gada, mizerije, očaja i niskosti, ne može, ili bar nije mogao pre, da izdrži poređenje sa uzvišenim senkama rata« ili (u istome tom članku), u svetlosti još jasnijoj i još poraznijoj: »u ime čega je ovaj pacifizam vikao protiv ideologije o dužnosti u ratu i bolnih žrtava — u ime skoro besmislene požude za uživanjem, za žvakanjem, za čitavim onim kompleksom mirnodopskih ‚radosti' koje pacifiste smatraju ‚pravom na život čoveka'«. Ta »besmislena požuda za uživanjem, za žvakanjem«, to je ta *materijalnost* koju ovaj idealist mrzi iskonskom mržnjom, to je koren i njegovog anarhizma u kome je on, i to u »najintimnijoj« svojoj lirici, objavljivao »da je život za sluge čast« i da treba »nad veseo gnjili svet / vitlati sebe smrti u počast« (u pesmi *Ditiramb),* upućujući opomenu, u istoj pesmi: »Klikneš li životu ponizna lica / nisam više tvoj sin«, i iskazujući se strepnjom od sreće, kao najveće sramote i najvišeg uniženja, u pesmi *Mizera,* jednoj od najpoznatijih pesama upravo »najintimnije« njegove lirike (kasnije, u knjizi *Itaka i komentari,* ta pesma je datirana i posvećena: »Beč. U revoluciji. 1918. za studentesu Idu Lotringer«), u stavu savršeno usamljenih, anarhistički gordih saveznika nesreće i smrti: »Voliš li još noću ulice, / kad bludnice i fenjeri stoje pokisli? /. . ./ Da nisi negde nasmejana, / bogata i rasejana, / gde smeh vri? / O, nemoj da si topla, cvetna, / o, ne budi, ne budi sretna — bar ti mi, ti«. Kad on kaže, u *Oklevetanom ratu:* »Što je najstrašnije, rat postaje sve fantastičniji i ma kako to grozno zvučalo, sve lepši. On će *opijati* svojom zamamljivošću ljude, i na kopnu i u moru i u vazduhu, on će im pokazivati *priviđenja* i slike koji će učiniti da se zaborave klevete o ratu kao da ih nikada nije ni bilo«, i još, uz to, da će se taj rat, kao feniks, neprestano obnavljati ali mu zagonetni »osmeh niko odgonetnuti neće«, onda on ne govori samo jezikom Apokalipse kojoj se Krleža borački suprotstavlja, već govori, »i ma

Nesreća njegova je svirepa, i nametnuta, nesreća, ali i nesreća koju on voli, i doziva, kroz svoja romantičarska gubljenja, onako kako doziva i ta gubljenja sebe u svetu, kao gubljenja samoga toga sveta za sebe, na putu ka ovoj slobodi od sveta, ka tom nebu njegovom, uvek rumenom i plavom, beskrajno utešnom, kao na putevima nekakvoga sklada do koga se može, ovde, doći samo vrtlozima potpune neusklađenosti sa svetom i potpunog nesklada u svetu. Ne-sreća je ne-oblik, ne-ispunjenje, ne-materija. Ona je, pre svega, ne-telo. Ona pretvara čoveka, za njega samog, u sopstvenoj njegovoj svesti, u jedno *priviđenje,* u bludeću senku usred sveta a izvan njega, i van njegovoga domašaja, u tu senku ili onaj zrak, što drhti, kao u materiji poeme *Stražilovo,* među drugim istim zracima, tim *bivšim oblicima i bivšim telima.* Ona je sredstvo rastvaranja materije, i materijalnost koja se oslobađa, *praznina* što osvaja, iznutra, kroz telo sreće, i oblika, kroz telo pesme i kroz telo jezika, taj *beskraj bez tela,* i bez oblika, ili ta sloboda koja počinje tamo gde prestajemo mi u svojoj *svetskosti.* Otvarati se, ovako, znači otvarati se kao oblik, razvejavanjem oblika, kroz posvećivanje nesreći, umoru, nemoći, otvarati se kao sâm taj beskraj ili sam taj apsolutni svet, ta *apsolutna sloboda usred sveta a izvan njega.* To znači prihvatiti, svim silama svoje duševnosti, u osnovnoj njenoj usmerenosti, ovu tehniku sveta, kao tehniku poricanja, i slediti je, naučenu u ratu, učiniti je *svojom i prema samom sebi,* prema svojoj sopstvenoj svesti, prema sopstvenim nagonima tela i duha ka identitetu, *ostvarenju* i trajanju, kroz njega, ka samome življenju. To znači biti u sukobu sa svetom, ali u ovakvom, *totalnom* sukobu, jer i u sukobu kroz sebe, sa svime »svetskim« u sebi, sa svime kroz šta se produžava taj svet, sa sopstvenom svojom stvarnošću, još više, sa sopstvenom težnjom ka ličnoj stvarnosti, ka ispunjenju njenom u njoj samoj. Biti mutan, lebdeti i bludeti, pramen dima

kako to grozno zvučalo«, i iz ovoga najprisnijeg svog iskustva iz koga se stvarala njegova lirika čija *opijenost* i čija *priviđenja* predstavljaju njeno suštastvo, svu njenu *stvarnu* materijalnost: ono što je on našao u ratu, to je upravo ta ista opijenost, i taj svet pretvoren u priviđenja, te vrhovne senzacije njegovog duha za koga je načelo razaranja osnovno načelo. *Dnevnik o Čarnojeviću* je knjiga ovakvih priviđenja koja isto toliko mogu da vode osećaju poraženosti (ali nikada i samog užasa: to nije knjiga užasa), koliko mogu da opiju i zanesu beskrajem koji se tu rađa, tom strašnom slobodom duha koji je svoje lutanje, taj *lirizam* lutanja, našao usred svoje zalutalosti u zalutalom svetu. Ta knjiga, nađena u ratu, jeste knjiga koja *opija i zanosi,* jedna poetska proza čije vanredno, magijsko dejstvo upravo je dejstvo ove prozračnosti.

što se oblikom neprestano menja, među drugim, sličnim, pramenovima, u neprestanom upoznavanju (kroz trenutke ovakvih promena) van-obličnog, i bez-obličnog, kao samoga beskraja, kao same ove slobode koja je tu, pre svega, sloboda od stvari, ili smrt njihova, i sloboda od svetske stvarnosti, kao smrt te iste stvarnosti, njenim razvejavanjem, rasturanjem, poricanjem.

To je jedino što se ovde hoće, i to utoliko više što je ovo Ja, ovaj subjekt poricanja sveta, neizbežno i Ja ovoga samo-poricanja, jer je jedno apsolutno, dosledno romantičarsko (i dosledno fihteovsko, i šelingovsko) Ja poricanja sveta, jedno hipertrofirano Ja koje je stvorio svet, poričući ga, neka vrsta odgovora na novo poricanje *od* sveta, ali koje je samim otporom na svet, samim ovim svojim totalnim poricanjem sveta, osuđeno na svoje samo-poricanje, rastvarajući se upravo ovim poricanjem sveta ili svojom hipertrofijom, upoznajući ovaj svoj beskraj, tu apsolutnu slobodu od sveta kao samo ništavilo. Ovo Ja je Ja Crnjanskog, ili Ja romantizma koga ne obnavlja nekakva apriorna žudnja za beskrajem, već koga obnavlja *tuđost* sveta, u kome je jedino moguće načelo ovo načelo poricanja svega ljudskog, načelo razaranja svakog Ja, načelo koje ovo Ja ovako usvaja i kada ga ne usvaja već upravo kada se, u odbrani od sveta, za njega tuđeg, i za njega mogućnog samo kao pretećeg, zlokobnog Ne-ja, u samome sebi uveličava, stvarajući ovu svoju apsolutnost, ili posvećujući se u sopstveno svoje ništavilo. Romantizam, koji se tu obnavlja, u znaku svojevrsne prinude, pa i svojevrsnog prokletstva, jeste romantizam koga doziva ova obnova protivurečja između čovečanskoga Ja i sveta kao Ne-ja; tu, gde svet ne može da bude, za čovečansko, ništa drugo nego ovo Ne-ja, i gde je postojanje moguće samo na liniji ovog protivurečja između Ja i Ne-ja, ovo Ja je delo *prinude,* kao što je i njegov romantizam delo ovog prokletstva, te tuđosti sveta čovečanskom Ja, ali tuđosti koja je ovde pra-osnova svakoga mogućeg zasnivanja čovečanskog u njemu samom: koja je paradoksalna *svoja* tuđost usred *tuđega* svoga. Praznina, koju upoznaje Crnjanski, na svome putu ka sudbini *zvuka,* svetlosnog treptaja u beskraju, jeste praznina ovoga beskraja kao apsolutne slobode tog apsolutnog Ja, ili praznina tog Ja koje, poricanjem sveta, može kao uvek jedino *svetsko* Ja da nađe ne-svet u samome sebi, tu apsolutnu slobodu, tu bezdanost svoju.

Zato je praznina tu udes *totalan,* onaj koji prodire u volju ovoga Ja, i koga ovo Ja mora da hoće, htenjem samog sebe, u ovoj žudnji za apsolutnom slobodom koja je čista projekcija

(negativna) apsolutnog poricanja i apsolutne nepitanosti u svetu. Praznina je objava ili *govor* ove slobode. Ona je u osnovi ovog stvaranja, u osnovi duševne tehnike Crnjanskog, ali (zbog toga) i u osnovi njegove pesničke tehnike. Sve je u najbitnijem njegovom *tekstu* providno i prividno, i sve je tkanje izvanredno tanano, rečenicama koje se nikad ne vezuju u čvrsti sloj smisla, već se granaju, jedna preko druge, sistemom asocijacija (pre toga u ovoj literaturi nepoznatog) koji komponuje neprestanom dekompozicijom, i sve je, zato, *neprestano u pitanju* onako kako je njegovo *Ja u pitanju,* Ja koje ovde upoznaje bludnju, i lutanje, koje kao da preti da se razlije, svakog časa, preko sopstvenih granica, krajnje neodredljivih, onako kako i njegov tekst, kako *literatura* ovog Ja, preti ovakvim razlivanjem. Utoliko više sve je magla, slatki otrov njen, lebdenje u njoj, u seti. Ima sete jer nema misli. Ima lakoće jer nema čvrstine. Ima čiste poezije, jer nema čistog smisla, jer nema otpora u stvarima jasno definisanim i teškim u toj definisanosti, i ima duševnosti jer nema duha, i ima lakoće jer ima gubljenja, u sreći tihog umiranja, u ovom odnosu sa svetom, sa stvarima, sa samim sobom, koji nije odnos iscrpljivanja, punog dohvata i zahvata, već odnos blagim dodirivanjem, i to ne ruke i stvari, ili tela i tela, već dodirivanjem senki, kao u kineskoj (i japanskoj) lirici, od koje Crnjanski, prevodeći je, tražio je pre svega ovu prozračnost sveta koji je prividan jer se prožima prazninom. On mora da hoće tu prazninu ako neće svet; to je ona praznina koju će Lao-Ce, čije stihove iz *Tao-te-Kinga,* iz *Knjige o smislu i vrlini,* prevodio je ovaj vojnik, »otpušten« iz vojske, posle klanja, ali i iz sveta, *iz svake Itake,* da označi kao tvorački-preduslovnu:

Trideset paoka stiču se u glavčini:
bitnost je točka praznina,

praznina kao *duševni* kategorički imperativ u ovom kategoričnom zahtevu za apsolutnim: praznina je tu ona koja omogućava da se sve nađe u ovoj slobodi, jer ona stvara tu slobodu ispražnjujući stvari od njih samih, prodirući u njih (u lica, predele, u događaje). Dok je prevodio stihove Lao-Cea (iz istog teksta):

Ko se uspne na vrh praznine,
biće sasvim tih,

on je sopstvenoj svesti prevodio ovo osnovno opredeljenje svog bića, opredeljenje *za tihost,* u kojoj rađa se, na licu, »mirni osmeh«, ali kojoj se dolazi tek posvećivanjem u prazninu.[10]

Tihost je izmirenost u svejedinstvenom, u apsolutnom; vrhovni sklad u koji preobrazio se ne-sklad sveta, mir u koji preobrazio se rat. Hteti tihost, znači hteti ovu prazninu, to ispražnjivanje sveta, ali to znači poricati sve. Nihilizam Crnjanskov je u službi ove tihosti, te vaznesenosti iz smrti u večnost, iz istorije u nadzemaljsku svetlost, iz usamljenosti u svet u kome sve je povezano. Taj nihilizam je jemstvo njegovog romantičarskog integralizma, jedan *integralistički nihilizam,* jedini sposoban da poričući sve blisko, otvaranjem *praznine* u njemu, otkrije *daleko* kao jedino blisko i utoliko više kao jedinu stvarnost ukoliko je ono udaljenije. Ako je daljina (i sve daleko) sudbinska opsesija Crnjanskog, od prvih njegovih pesničkih dana, to je zato što je ona *funkcija praznine,* funkcija uništavila koje posvećuje u ovu *tihost.* Već 1920. on je, u doba *Sumatre,*[11] »beskrajnim mirom plavih mora«, bio savršeno *pesnički* svestan ove tihosti beskraja kao ove praznine koja ga odvlači, iz mesta u mesto, ali i krugovima bića, ka ne-biću: pesnik toskanskog Stražilova, u mediteranskoj, plavetnoj prozirnosti, u punoj prosvetljenosti, u bojama za kakve, mediteranske, dotle nije znala srpska kultura (uvek sumračno-jesenjeg tona, ako nije koloristički primitivno uprošćena i napadna), on je već od ove, 1920, i pesnik leda, *na samom kraju sveta,* u savršenoj arktičkoj tišini Severa. Ovaj romantičarsko-paradoksalni Odisej koji nalazi mirne, u snegu, vrhove Urala u nekom panonskom vozu, na putu za Beograd, on, koji će u Italiji napisati *Stražilovo,* morao je, po imperativu »negativiteta« svog romantičarskog Ja, i na tom istom, sunčanom Jugu, da nađe žudnju za Severom. Taj daleki, tajanstveni Sever (koji će se kasnije razlistati u prozu *Kod Hiperborejaca),*[12]

[10] U pogovoru *Antologiji kineske lirike (Izdavačka knjižarnica Napredak,* Beograd, 1923; pogovor je datiran: *Pariz, 1920),* kaže da su ga, u Parizu, »duge i svetle noći« dovodile »do mirnog osmeha, kojim se jedino može razumeti tekst Laocea«, a da su mu prizori proleća, koje je došlo kroz barok i rokoko Versalja i Trijanona, i u Fontenblou, »tumačili (. . .) smisao tih knjiga i sadržaja, *koji se raspadaju u vazduh«,* jer »što je trebalo prevesti beše lako razumljivo i jasno: proleće, samoća, obronci dalekih planina i mirno nebo«.

[11] *Srpski književni glasnik,* 1920, I, 4; *Itaka i komentari.*

[12] Objavljeno kao knj. VII i VIII *Sabranih dela Miloša Crnjanskog,* izd. *Prosveta — Matica srpska — Mladost — Svjetlost,* Beograd, 1966.

najavljen je već na samom početku njegovoga dela, u pesmi *Bespuća* (takođe iz 1920):[13]

Daleko, negde, oko sveta,
gde sneg i led i nebo cveta
sve će se sliti,
i od svega biti:
Mir.

To je *Sever apsolutnog mira,* i beskraja, u kome se sve sliva, ali samo tako što je sve neposredno-dato, svaka živa stvarnost poreknuta daljinom koja joj se suprotstavlja, i otkriva *u njoj samoj.* Romantizam njegov moguć je samo posredstvom ove praznine koju otkriva daljina u bliskom, i koja vodi dalekom kao jedino svom, i jedino bliskom. Ta praznina je Ne-ja, pustinjska čistota leda, apsolutna svetlost, s onu stranu patnje, ali i sa onu stranu ljudskosti, u jednoj vaznesenosti za koju čovečanska stvarnost ne zna, ali utoliko više zna za nju čovečanska duševnost. To je Sever beskraja njegovog Ne-ja, koji nalazi tišinu tako što *sleđuje* čoveka, pretvarajući ga u mäteriju izvanredne prozračnosti i lakoće, nad-stvarne, izvan i iznad njegove ljudske stvarnosti, iznad bede ograničenosti i tvoračkog zlog sukoba, u nekakvom čistom njegovom svetlucanju koje preživljava sve, i ostaje, posle svega, onako kako snežni vrhovi Urala, uzdignuti iznad sveta, ali i *iznad čovečanstva* i njegovog apokaliptičkog bestijanja, ostaju, netaknuti, u ćutećoj svojoj nevinosti, u viziji pesme *Sumatra.*[14]

[13] *Misao,* 1920, IV, 5; v. u knjizi *Lirika, proza, eseji* (izbor i predgovor Živorad Stojković), biblioteka *Srpska književnost u 100 knjiga,* sv. 70, izd. *Matica srpska i Srpska književna zadruga,* Novi Sad — Beograd, 1965; takođe u prvoj knjizi *Sabranih dela, Poezija,* i u kasnijim izdanjima lirike M. Crnjanskog.

[14] »Sad smo bezbrižni, laki i nežni. / Pomislimo: kako su tihi, snežni / vrhovi Urala. (. . .) Probudimo se noću i smešimo, drago, / na Mesec sa zapetim lukom. / I milujemo daleka brda / i ledene gore, blago, rukom«. — U *Objašnjenju »Sumatre«,* koje je napisao na zahtev Bogdana Popovića, za *Srpski književni glasnik* (v., takođe, u knjizi *Itaka i komentari),* i koje je, nesumnjivo, značajnije od same *Sumatre,* Crnjanski ovako opisuje njeno rađanje: »Osetih, jednog dana, svu nemoć ljudskog života i zamršenost sudbine naše. Video sam da niko ne ide kuda hoće i primetio sam veze, dosad neposmatrane. Kraj mene su, tog dana, prolazili Senegalci, Anamite; sreo sam jednog svog dobrog druga, koji se vraćao iz rata. Kad ga zapitah otkud dolazi, on mi reče: iz Bukhare! (. . .) Posle sam ja seo u voz i otputovao dalje. U vozu je bilo prepuno sveta, naročito vojnika, žena u ritama, i mnogo zbunjenih ljudi. U vozu nije bilo osvetljenja i videle su se samo senke. Mala deca ležala su, na podu vagona, oko naših nogu. / . . . / Zagledan u

Nenaseljenost Severa je ova nenaseljenost vrhova Urala, ova ispražnjenost ljudskosti od svoje stvarnosti, mir i sjedinjenost, s onu stranu pamćenja, onaj apsolutni »smisao (. . .) bez stvari« (jer, »Najdublji smisao nije smisao, koji se daje zamisliti«; »Sa stvarima se dodaje samo vidljivo«): ono *prozračno, nečujno, bestelesno, maglovito:*[15] sneg i led, čije rumenilo i plavetnilo, čija tihost u kojoj se sve spaja, i sve ovako smiruje, jeste ova praznina stvarno-čovečanskog, to je svetlost što se rađa samo tamo gde je poništenje svega živog, na šta padne pogled Crnjanskove romantičarske žudnje za idealno-čistim, pogled koji razvejava sve stvarno (i ne-čisto), to je svetlost praznine, ili ništavilo koje mora da je neka ovakva, savršena svetlost u kojoj ni jedno telo ne može da opstane, svetlost koja *raznosi* tela, svojim bezvučnim udarcima, prodirući kroz njih, spaljujući ih, ta Crnjanskova svetlost *s kraja sveta,* objavljena vać u tekstu *Finistere* (u tome možda *najotvorenijem* njegovom tekstu):[16] »Bio sam na kraju sveta; mesto života, videh samo jednu blagu, beskrajnu, zelenu svetlost«. Ima te svetlosti koja se rađa »umesto života«, u stvari iz njegove smrti, i umesto ljubavi za svet života, u osnovi svega: »Ne volim nikoga živog, i širim ruke u tu zelenu svetlost vazduha. Ništa mi se ne može dogoditi. Živim sa strastima koje su svaku noć vezane za led, za snegove, za mir severnih mora; znam da će uskoro procvetati višnje, pa će me ispuniti smehom, i znam da ću do smrti gledati začuđen, opijen, samo nebesa, nebesa«. Ta svetlost izranja iz ovoga: »Ne volim nikog živog«, između strepnje od samoga sebe, kao od Ja toga »ne volim« koje uništava, ovako, bukvalno *spaljuje* sve što god, okom i sluhom, dotakne:

mračne prozore, sećao sam se kako mi je moj drug opisivao neke snežne planine Urala, gde je proveo godinu dana u zarobljeništvu. Polako sam se nasmehnuo. / . . . / Kao u nekoj ludoj halucinaciji, dizao sam se u te bezmerne, jutarnje magle, da ispružim ruku i pomilujem daleki Ural, mora indijska, kud je otišla rumen i sa moga lica«.

[15] »Gleda se za njim i ne vidi se: on je *prozračno.* / Osluškujemo ga i ne čujemo: on je *nečujno.* / Maša se za njim i ne dohvata se: on je *bestelesno.* To troje se ne da odeliti, tako su zamršeno i jedno. / Površina mu nije bistra. / Dubina mu nije mračna. / Večno utiče, pa ipak mu imena nema. / Vraća se u ništa i znači *maglovito.* / Ide mu se u susret i ne vidi lice« *(Lao-Ce: Tao-Te-King).*

[16] *Pisma iz Pariza,* VII, *Finistere (Nova Evropa,* 1. VII 1921 knj. II, br. 11), *Itaka i komentari; Sabrana dela, 6: Putopisi.*

Zar sam to ja, što upaljenim pogledom spržim,
sav taj svet, kuda više ne mogu da se vratim?[17]

(tako da on sâm, uništavajući svet, uništava mogućnost svog povratka njemu, osuđuje sebe da ostane *Odisej bez Itake),* i onoga predosećanja, punog jeze, i groze:

Daleko, negde, iza škotskih obala,
diže se, iz mora, modro stenje,
tako grdno, tako pusto, sumorno.

Ja ga se setih! Ja ga vidim!
Njegova modrina mrsi mi dušu,
i mene obuzima grozna jeza,
i neka, beskrajna, žalost.[18]

Kob udaljavanja, odisejskog stranstvovanja, vrhovna je kob Crnjanskog. Od nje sve potiče i njoj se sve vraća. Poricanje sveta je rađanje *idealnog,* i idealno-čistog; ali suština toga idealnog jeste ne-svet, u samom svetu, i Ne-ja u samom Ja.[19] Ako se to idealno rađa smrću neposredno-stvarnog, smrt je u samoj

[17] *Serbia* (datirano: *Na Krfu, 1925), Srpski književni glasnik,* 1926, XVII, 1; *Itaka i komentari.*

[18] *Stenje; Srpski književni glasnik,* 1920, I, 4. — U knjizi *Itaka i komentari* nalazi se napomena, ispod ove pesme: *»Predosećano, u Beogradu, 1920«;* to je aluzija pesnikova na njegov kasniji emigrantski život u Engleskoj. [U knjizi *Odabrani stihovi* ponovio je on reč Žila Sipervjela da je pesnik koji je otišao »bez ikoga i da ga ne prati ni pas« (»Lui qui est sens un chien ni personne«), i prepisao reči izgnanika Hajnea, iz Pariza: »Ih hatte einst ein schoenes Vaterland. Der Eichenbaum wuchs dort so hoch, die Veilchen nickten sanft. Es war ein Traum. Das kuesste mich auf deutsch, und sprach auf deutsch (man glaubt es kaum, wie gut es klang) das Wort, Ich liebe Dich. Es war ein Traum«. (»Imao sam nekad divnu Otadžbinu. Hrast se u njoj diže tako visoko, ljubičice se blago povijaju. Bio je to san. Ljubila me je ona na nemačkom i (jedva je verovati kako to lepo zvuči) govorila mi na nemačkom ‚Volim Te'. Bio je to san«.)]

[19] Otuda za njega Srbija može da bude samo *Serbia.* To je idealna Srbija, uzdignuta u nebo nad-stvarnosti Crnjanskovim nemirenjem sa stvarnim (sa stvarnom Srbijom), ta Itaka ovog Odiseja koji sve na Itaci pogledom spaljuje, ali otuda je i posvećivanje njoj, kao apsolutnoj idealnosti, moguće samo kao posvećivanje sopstvenoj prividnosti, sa sve dubljim prožimanjem svesti o nadirućem ništavilu. Upoznavanje ove Serbije jeste upoznavanje apsolutnog ili nad-stvarnog, ovakvim upoznavanjem sopstvene nestvarnosti. Sa ovom idealnom Srbijom, kojoj će Crnjanski uputiti stih: »Umreću zbog Serbije, a nismo se ni sreli«, nema susreta, onako kako ga nema sa idealnim, ali tako što je nemogućnost tog susreta sa njom nemogućnost susreta ovoga duha, u stvarnosti,

njegovoj osnovi, smrt ili ništavilo, ovo *bespuće,* ovo škotsko stenje, modro, ono čija modrina »mrsi« dušu, i ispunjava je groznom jezom, i ovakvom dubokom žalošću, tako da je predosećanje, koje se iskazuje vizijom ovog stenja, utonulog u tuđost ćutanja, u stvari najviši trenutak samo-svesti, i puna njena objava, ili objava ovoga *duha idealnog kao duha otuđivanja,* kao duha osuđenog na ovo otuđenje od sveta samim zahtevom za idealnim, tog duha koji *pogledom sprži,* zaista, sve, i spaljujući svet koji stvara tu idealnu svetlost, tu idealnu njenu čistotu, kada sve postaje lako, imaterijalno, na putu iščezavanja, preobražavajući se u *priviđenja,* i kad ovaj sami duh postaje, takođe, samo jedan *zrak* među drugim zracima, priviđenje i za samog sebe među drugim priviđenjima, onaj koji moraće da vidi ovakvo škotsko stenje, u njegovoj modrini, kao što moraće *da vidi* i ovu svoju sudbinu nekoga ko je otišao, zajedno sa svetom, u priviđenja, koji je jedan ovakav privid, jedan zrak samo među drugim zracima te basnoslovne svetlosti:

Zaista, zrak sam samo? I to je sjaj u meni,
što se sad, nestajući, rasipa, u prazninu,
osvetlivši mi put, i bezdan, u isti mah?
Sve su to bile, dakle, prolazne samo seni,
na koje sam, kroz blagost, i žalost, i tišinu,
stresao, ustreptao, svoj zvezdan, zračan, čisti prah?

(Priviđenja).[20] *Poricanje sveta je ovo preobražavanje subjekta u zrak:* svet ne može biti poreknut a da subjekt ovog poricanja ne postane taj »zrak«, onaj koji se gubi u beskraju koga je, u sebi samome, sâm dozvao. Nema kod Crnjanskog, na putu ka ovom

sa sobom samim. Ova Serbia, rođena u poricanju stvarnosti, jeste integralno poricanje svega stvarnog: ona pretvara subjekt koji je traži u ovakav, bludeći, zrak, ona ga *krade* od njega samoga, onako kako ista Serbia (i »slovenstvo«, konfuzno i mutno, u kome se panslavizam, u varijanti vojvođanskoga *građanstva,* ukršta sa duhom modernizma neposredno posle prvog svetskog rata) pljačka stvarnost Vuka Isakoviča, iz magistralnog romana *Seobe* (izd. *Geca Kon,* Beograd, 1929), razarajući njegov osećaj sopstvene stvarnosti, i pretvarajući ga u somnambula, i mesečera, kao žrtvu tog ne-svetskog apsoluta usred sveta. Nikada se, i nigde, Srbija nije tako srela, u isti mah, sa idealnošću i sa ništavilom kao u poemi *Serbia:* ova poema je najviši romantički trenutak njene duševne istorije, trenutak čiste romantičke religioznosti koja, uvek, jeste ovakvo otkriće ništavila objavom idealno-apsolutnog (kao objavom ništavila stvarnosti ili stvarnosti, jedine, ništavila).

[20] *Srpski književni glasnik,* 1929, XXVI, 8 (datirano: *U Danskoj, 1929): Itaka i komentari.*

škotskom stenju, volje za beskrajem. Ne postoji volja za beskraj. Postoji samo ova ne-volja za svet. Beskraj se rađa, iz zavade sa svetom. On se daje proroku i svecu, kroz njegovu zavadu sa svetom, na njegovom putu pretvaranja u »zrak«, magnovenjem, u jednom jedinom času. To se ne može živeti, nastaviti, pretvoriti u načelo, u sistem. Sve što dođe posle toga, jedino može da bude padanje i pad. To je *udes* velikih, blistavih zvezda; to je udes velike pobune, one koja je apsolutna i zato s vremenom nepomirljiva, u vremenu osuđena na pad i padanje; to je *jedna* pesma, koja se ne živi, koja se ne može pretvoriti u pesnički sistem. To je *Stražilovo,* ovakvo magnovenje, u kome se objavljuje susret ljudskog duha i beskraja, kao ne-sveta, ili susret čoveka i zraka, magnovenje ovoga čoveka-zraka, u svetu-nesvetu, u redu-ne-redu, u slobodi koja je ništavilo, i u otkriću ništavila koje je sloboda, u trenutnom izmirenju sile života i sile smrti, u pomirenosti kroz tu *usklađenost,* u *blagosti* sveizmirenog. Sve posle toga je pad, vraćanje redu, *i tvrdini* tela, ovo vraćanje čoveka-zraka sebi kao čoveku, vraćanje svetu i konačnosti njegovih oblika, gašanje ove svetlosti i ustajanje škotskog stenja, *rađanje ove strašne modrine,* u obistinjenju predskazanja i predosećanja, osveta poricanog sveta, *osveta stvarnosti.*

Crnjanski je nosio, od prvoga časa, duboko u sebi, ovu slutnju sloma. Na putu ka idealnoj svetlosti, ka vrhunskoj usklađenosti i blagosti u njoj, poricanjem svega stvarnog u svetu, i samoga tog sveta, na putu ove ljubavi za idealno kao ne-svetsko, osećao je on duboke otpore, čak strah da tu ljubav samom sebi prizna: »Osetih svu našu nemoć, svu svoju tugu. ‚Sumatra', prošaptah, sa izvesnom afektacijom. Ali, u duši, duboko, kraj sveg opiranja da to priznam, ja sam osećao neizmernu ljubav prema tim dalekim brdima, snežnim gorama, čak tamo gore do ledenih mora. Za ona daleka ostrva, gde se događa ono što smo, možda, mi učinili. Izgubio sam strah od smrti. Veze za okolinu. Kao u nekoj ludoj halucinaciji, dizao sam se u te bezmerne, jutarnje magle, da ispružim ruku i pomilujem daleki Ural, mora indijska, kud je otišla rumen i sa mog lica. Da pomilujem ostrva, ljubavi, zaljubljene, blede prilike. Sva ta zamršenost postade jedan ogroman mir i bezgranična uteha«.[21]

[21] *Objašnjenje »Sumatre«.* — Inače, sumatraizam njegov već je u *Dnevniku o Čarnojeviću:* »Osećao je: da je njegov život samo rumene jedne biljke radi na Sumatri«, ili: »Gospodo, smešite se, možda će to neko na Sumatri osetiti«, ili, sasvim prosto: »Ja sam sumatraista«.

Otpor *da se prizna* ova ljubav za daleku čistotu jeste otpor transcendenciji, možda i strah od nje, kao strah ljudskog od napuštanja neposredno-stvarnog, strah da se stvarnost transcendencijom porekne i preobrazi, strah od veličine ovoga preobražaja i od njegove nužne iracionalnosti, strah od samog bića koje se, poreknuto u stvarnosti (koja je ovde čista stvarnost poricanja), okreće poricanju te stvarnosti, ali okrećući se, ovako, ovom apsolutnom poricanju ili samom apsolutnom kao ništavilu, kao ovom Ne-ja svoga Ja, a ne samo kao ne-svetu svoga (ne-svoga) sveta. Strah koji se tu rađa jeste strah od ove apsolutne slobode na koju *osuđuje* svet apsolutnog poricanja, *tuđi svet koji jedino može tuđosti* da nauči, taj svet-ne-svet u kome ljudsko-idealno može da bude samo ne-svet, pa čak i sama ova praznina od ljudskog, taj svet od ljudskosti ispražnjen, u kome ljudskost je praznina, bukvalno, pa zato i može da traži sebe samo tražeći oslobođenje od sebe, ove vrhove, snežne, Urala, ovaj Sever, na putu ka »škotskom stenju«. To je strah od transcendentalizma koga nema bez negacije, ali koji je nužan nužnošću negacije u svetu koji *jeste* samo negacijom, kao *negativan* svet i svet negativiteta, svet čija stvarnost otuđuje rađajući ovaj duh romantizma, ovaj transcendentalizam.

Nema transcendentalizma bez straha od njega, u samom ovom duhu u kome se on ostvaruje, jer ga nema bez poricanja gospodarećeg Nad-ja poricanjem stvarnosti i, sa njime, bez poricanja svesti *uobličene prema* toj stvarnosti i *u* njoj samoj: strah je ovde strah od momenta iracionalnosti kao samog beskraja koji se rađa u ovom poricanju. Iracionalno-beskrajno odbija se ovim užasavanjem, i strahom »da se prizna« ljubav za njega, kao ljubav za idealno-ljudsko koje je, međutim, u stvarno-ljudskom (u ljudskoj stvarnosti) ovaj ne-svet, tu gde svet ljudskosti za samu ljudskost je ne-svet, i gde, zbog toga, on se ostvaruje isključivo ovim traženjem ne-sveta, kao što se biće ostvaruje u samom sebi, kao što se ono »ispunjava« jedino posvećivanjem u ovo ne-biće, i u ovakvom strahu od samog sebe. Strah »da se prizna« ljubav za daleka ostrva, za vrhove Urala, za izabiranje Sumatre usred sveta, jeste strah da se prizna ljubav bića za biće, strah bića od bića koje, tuđe sebi u svetu, jeste ovaj ne-svet, ta daleka ostrva, Sever i led, savršenstvo usklađenosti i punoće u samonađenosti, u svojoj apsolutnosti.[22] Potrebno je,

[22] Čak i samoironisanje Crnjanskovo, — njegovo pribegavanje romantičkoj ironiji i u samom *Objašnjenju »Sumatre«*, neposrednim isticanjem njenim: »Kako

doista, da se izgubi strah od smrti (i, sa njim, »veze za okolinu«: jedino strah od smrti vezuje za okolinu), da se prihvati, nagonskim pokretom bića koje sebe traži, ova smrt sveta i, kroz nju, sa njom, ova smrt svog Ja, te metafore naših »veza za okolinu«, smrt sopstvene svesti, sopstvene racionalnosti, da bi se našlo na putu ka ovom biću kao ne-svetu u svetu. Sukob, do koga tu dolazi, jeste sukob *moralnog*, kao racionalnog sveta, kao same racionalnosti naših »veza za okolinu«, i *nemoralnog*, kao samoga bića, koje je ne-svet u ovom svetu moralnosti i zato čista nemoralnost.[23] Oslobođenje Crnjanskovo od »veza sa okolinom«

je sve u vezi, na svetu. ‚Sumatra' rekoh, opet *podrugljivo*, sebi«, i pokušajem da se sve to, i po ko zna koji put, prikaže kao prosta »afektacija«: »Osetih svu našu nemoć, svu svoju tugu. ‚Sumatra', prošaptah, *sa izvesnom afektacijom«*, — i to samoironisanje takođe je izraz ovog otpora biću, ovog straha od njega, straha koji uvek pribegava ironiji i koji traži spasenje u proglašavanju svega za izmišljeno, izveštačeno, za *nestvarno* (tim više što je taj strah u službi stvarnosti kao samog poricanja bića).

[23] Milan Bogdanović, — koji je, inače, pozdravio *Seobe (Srpski književni glasnik*, 1929, XXIII, 4) i napisao predgovor za *Sabrana dela* Crnjanskog, u izdanju *Narodne prosvete*, Beograd, 1930, — navodio je ovaj primer sa *Sumatrom* da bi istakao kakva je »užasna poetska, ljudska, životna nesrazmera između teškog motiva stvarnosti koji ju je izazvao, i ovog lirskog kaprica koji se jedini odatle ostvario i koji je u suštini motiv pobegnuća, motiv evazije od života«, i da bi podsetio na primer Krležin, kao savršeno suprotan ovom: »Iz sličnih i u nekim pojedinostima skroz paralelnih podataka, jedan drugi pisac, Krleža, ostvario je svoju *Hrvatsku Rapsodiju* koja tragikom i patetikom odgovara teškim i mračnim stvarnostima koje su je izazvale« (*Slom modernizma između dva rata; Danas*, 1934, I, 3). U stvari, ta *nesrazmera* između stvarnosti i *Sumatre* jeste *užasna* onako kako je transcendencija, po sebi, kao čin negacije stvarnosti, iz nje same i u njoj samoj »užasna« za racionalni sloj bića. Otpor ovoj transcendenciji, kroz užasavanje (»kraj sveg opiranja da to priznam«), jeste otpor svesti, strukturirane po merama te stvarnosti, ili otpor same te stvarnosti koja zahteva da bude *sačuvana*, kroz prepoznatljive veze sa njom (kao kroz veze između motiva pesme i samog njenog bića), otpor koji je *uvek u vidu moralnosti*, ovakvog moralnog užasavanja, tipično *skerlićevskog*, kakvo je ovo Milana Bogdanovića. To moralno užasavanje nad nesrazmerom između stvarnog i ne-stvarnog, u koje se to stvarno, apsolutnom negacijom, transcendira, jeste otpor samoj transcendenciji ili otpor ljudskosti samoj sebi, koja je ovde upravo u toj transcendenciji kao negaciji sveta i afirmaciji (»negativnoj«) same sebe. Strah od transcendencije je ropstvo stvarnosti, koja se toj transcendenciji protivi kao zabranjenoj, »nemoralnoj«; to je strah od bića: sve ne-ljudsko Urala, njegovih snežnih vrhova, koji se javljaju kao Ne-ja čovečanske stvarnosti, jeste suštinsko ljudskosti kao ne-sveta u svetu (u »stvarnosti«). Ono što se Bogdanoviću čini kao čisti »kapric«, jeste ovo ne-stvarno kao suština ljudskog u stvarnom (kao suštinski ne-ljudskom), a ono što je on proglasio za bekstvo, za *evazinizam*, upravo je očajnički pokušaj vraćanja ovog ljudskog svom suštastvu, i govor *iz* njega: uvek je ljudsko, otkrivajući se samom sebi, izgledalo kao »bekstvo« od stvarnosti, jer *uvek je stvarnost bila bekstvo ljudskog od ljudskog ili totalna*

jeste oslobođenje od ove moralne svesti i od ovoga moralnog sveta, negacijom tog sveta i njegove moralnosti, *svetogrđem* kome se on predavao sa strašću izgrednika, na Itaci, amoralnošću koja se tu negde stvarala, a na putu ka ovome nad-moralnom, i ne-moralnom apsolutnom biću, kao ne-svetu usred sveta. Njegov ideološki anarhizam, njegovo »svetogrđe« od koga *lirski* jačeg, i čistijeg, u ovo doba nema, njegova apoteoza Gavrilu Principu i vešalima, nesreći, dokazuje se ovako, u *totalnosti* čitavog njegovo duševnog i duhovnog podviga, kao funkcija ovog traženja apsolutne slobode ili ovoga *svetlosnog* beskraja koji ga je neodoljivo privlačio. Njegov put je put ka iracionalnosti, kao ka čistom biću, koju simboliše *Sumatra,* taj ne-svet pretpostavljen svetu, istaknuta u naslov pesme a nepomenuta u pesmi, uopšte, i bez logičko-tematske (verbalne) veze sa njom, kao simbol logičke nemogućnosti koja je, međutim, nemogućnost stvarnog ili mogućnost idealnog.

Pokret *uzdizanja,* taj osnovni pokret ovog pesnika (»dizao sam se u te bezmerne, jutarnje magle«), praćen u stvarnosti savršeno nemogućim činom ali koji je, sada, u ovoj onemogućenoj stvarnosti, jedino mogućan (»da ispružim ruku i pomilujem daleki Ural«), jeste pokret totalnog transcendentalizma, onoga koji daleko pretvara u blisko, i razjedinjenost u sjedinjenost, »javu« i njeno blato u nebesa, tela ljudska u zrake svetlosti, svet u ne-svet, a ovaj ne-svet, prazninu ljudskosti, u jedinu ljudskost, i, kroz sve to, i pre i posle svega, apsolutnu nemoć u osećaj apsolutne moći. Ta razjedinjenost sveta što se tu preobrazila u svejedinstvenost, u *kosmizam* Crnjanskog, jeste ova nemoć čovečanskog koja se preobrazila u apsolutnu moć, i koja ovog pesnika prikazuje, visoko nad nama, kao nekakvog *kosmičkog akrobatu* koji, pokretima sna preobraženog u javu ovoga njegovog lirskog transcendentalizma, može, s lakoćom, *sa osmehom mutnim,* ono što mi retko usuđujemo se i da sanjamo. On je onaj koji će, kasnije, u poemi *Stražilovo,* objavljujući se tonom elegije, u maloj obnovi Branka Radičevića (jesenjeg, egzistencijalno bespredmetnog, ali zato i bukvalno *bez predmeta,* obmotanog u žuto *lisje),* da se objavi, *istovremeno,* kao ovaj kosmički

negacija ljudskosti, negacija čija totalnost izražava se najdublje, i najporaznije, upravo ovim strahom ljudskosti od sebe same, ovim *užasavanjem* od svoje nesrazmere sa tom stvarnošću koja, nasilnički apsolutna, postavlja, i to pre svega, *pitanje »srazmere« kao moralno pitanje.*

akrobata, kao taj moćnik oslobođen od zemaljske teže, od svega što sputava i ograničava, taj što će reći:

na mirne reke priležem, pa ćutim,

ili, takođe:

I ovde, rumen krina,
sa devojačkog rebra,
ja, zorom, umorno brišem, bez milina.
A kad utopim čun Mesečev, od srebra,
u novo more jutra i u trave,
sednem na oblak, pa gledam svetlosti,
što se po nebu, iz moje strasti, jave.

Ono lišće »što, sa groba Branka«, na njegov »život pada«, u *Stražilovu,* to je lišće elegizma, taj sami elegizam koji lišće, u truljenju, i na putu njegovome ka blatu, pretvara *u lisje,* u taj zvuk krajnje uzdrhtali, mek, koji se diže od zemlje, od sudbine blata, ka nebu, ka nad-stvarnosti, ka ovoj oslobođenosti od svega, pa i ka ovoj oslobođenosti od same smrti. Elegizam (čiji genije naučio je Crnjanskovog prethodnika, sa Fruške gore, da lišće sme biti, tu, samo *lisje),* podstaknut smrću nije objava smrti, već ovo njeno *rastakanje* i preobražavanje u materiju romantičarske duševnosti, a pre svega u pretpostavku estetizma. *Elegizam je estetizam rođen u nemirenju sa smrću,* estetizam ili živa smrt koja je poreknuta smrt, ovakva u muziku preobražena smrt, koja ostaje muzika i kada je nokturno, jedno blaženstvo u oslobođavanju od svega što sputava, blaženstvo izazvano smrću, ali koje zahvata i samu smrt, i pretvara je u jednu lepu smrt, u jednu funkciju čisto estetičkog.

Dalje, u poricanju svega, ovaj pesnik negacije nije mogao: to je već i poricanje smrti, ili *poricanje samog poricanja, apsolutna sloboda ili ova smrt smrti,* ta *lepota* kao samo ništavilo, i kojoj kao da je, dotle, sve težilo, kojoj se ovaj pesnik približavao, korak po korak i stih po stih, onako kako se približavao, poričući sve, svome *Stražilovu.* Ovde nema smrti Crnjanskog, u ovom njegovom elegizmu koji ga uzdiže iznad smrti, koji čini da on ima smrt, ali koji čini da takva, *imana* smrt (ona koju *mi* imamo, a nema ona *nas),* i nije *stvarna* smrt. Tu on nije pesnik smrti kao užasa, konkretne smrti u konkretnom biću konkretnoga sveta, već je pesnik ove oslobođavajuće smrti: on je pesnik

molske konsonacije, a ne pesnik disonancije. On je pesnik bez tela, i bez smrti, pesnik koji je razarao telo, poricao ga neprestano, rastakao u njemu samom, da bi porekao tako i samu smrt, koja je jedino tamo gde je telo. Ako je on mogao, na samom početku svog sukoba sa svetom, u *Prologu Lirike Itake,* da napiše:

Na Itaki i ja bih da ubijam,
al kad se ne sme,
bar da zapevam
malo nove pesme,

da bi zatim pevao »malo nove pesme«: vešalima, atentatoru Gavrilu Principu i Bogu na drvenoj ragi (i sa loncem glavi),[24] i ako je mogao pesmu sa stihovima:

Nama je dobro.
Prokleta pobeda i oduševljenje.
Da živi mržnja smrt prezrenje,

da nazove *Naša elegija,*[25] to nije samo jedan pesnički blef, još manje je to samo ironija, kroz istaknuto protivrečje elegijskog duha i ovog duha što neće prestati da ponavlja (čak i ćutanjem svojim a ne samo rečju): »Prokleto što cveta u visine. Mi smo za smrt!«[26] Ma koliko da je duh elegizma duh umora, umiranja u ojađenosti, u rastakanju talasima vremena što sve odnosi, uspomene i godine, a pre svega moć za koncentraciju, za otpor ovom rastakanju, dok je ovaj duh što uzvikuje svoje anarhističko *Ave* smrti nekakav duh očajničke pobune i jarosti, ipak taj elegičar i anarhista, slavljenik smrti, nisu (Crnjanski to pokazuje) tako tuđi jedan drugome kao što na prvi pogled može da se učini. Slavljenje smrti, ovo htenje smrti je put ka *imanoj* smrti, ili put ka poricanju smrti; to je jedna oslobađavajuća smrt, jedna smrt koja je, neizbežno, i svoje sopstveno poricanje, neka apsolutna smrt koja je i ovakva *smrt smrti,* ona smrt koju

[24] »Oče naš / senko sveta seda pogurena / na drvenoj ragi. / Sa loncem razbijenim na glavi, / i očima punim vetrenjača plavi« *(Molitva; Lirika Itake.* — Ovu pesmu Crnjanski nije uneo u knjigu *Itaka i komentari;* do danas, ona se ne javlja ni u drugim izborima Crnjanskove lirike).

[25] *Savremenik,* 1918, XIII; *Lirika Itake.*

[26] *Zdravica; Savremenik,* 1918, XIII; *Lirika Itake.*

elegizam, sa estetizmom svojim (i sentimentalizmom), pronalazi, rastvarajući je i obespredmećujući u ovome svetu koga je ona obespredmetila, učinila svetom bestelesnim, nestvarnim.

Elegizam i anarhizam dozivaju se međusobno: jedan elegičar kao da je pritajen u svakom anarhisti, u tom duhu koji sarađuje sa smrću, u poricanju sveta, ali koji tim pristajanjem na smrt, tim dozivanjem smrti, protiv sveta, protiv tela, poriče i samu tu smrt, pretvara je u nekakvu bespredmetnu smrt, bez oštrine, bez udarca, u smrt koja nas ne ništi samo već, ništeći nas, istovremeno i oslobođava za ove prostore bludnje, za ovo elegijsko kraljevstvo kakvo je u poemi *Stražilovo,* gde nema više zemaljske teže, granice, otpora, pa ni granice između nemoći i moći, gde se sve preobražava u odsjaj, i zrak, u dalje ispoljavanje te nove moći, ove *moći od nemoći,* od nevolje, u savršenoj slobodi koja je, pre svega, sloboda od volje. Ono što je Crnjanski tu upoznao, i dokle je on tu stigao, to je lakoća duha u nestajanju i lakoća bića oslobođenog volje, te jedine naše prilike za upoznavanje *tvrdine* sveta (i našega tela), *u sukobima;* s onu stranu volje, u ovom rastakanju, u ovom elegizmu kao u svesti o sopstvenoj smrti što se ispunjava, mi smo s onu stranu sveta, ali i s onu stranu smrti. Molski, eterični njegovi stihovi, već prisutni u knjizi *Lirika Itake,* ona blaga zanesenost, koja je uvek u njima, ona tiha predanost sreći od umiranja, kada svi ti stihovi, u blagoj eliptičnosti, i na putu ka obnovi elegijskog tona Branka Radičevića, pretpostavljenog neposrednom anarhizmu, podsećaju na *belu smrt,* na srećnu smrt u snegu, to nisu stihovi duha koji se sukobio sa smrću. Smrt nije izvan njega, ni protiv njega; ona se utapa u ovom elegizmu koji smrt doziva, i na izazove njene odgovara, ali prevladavajući je *setom,* estetizmom, nokturnom, romantičarskim *mal de siècle-om.* Ona je sredstvo ove melanholije, te tihe vatre i tihe sreće bolesnika, zaljubljenih u svoju bolest a ne samo tek pomirenih sa njom. Tamo gde nije našao smrt, M. Crnjanski našao je ovo lako gubljenje, tu svoju maglu. U ovoj elegijsko-melanholičkoj magli, koja sve stvari rastače, ili im bar oduzima težinu i oštrinu granica, izvesnost *predmeta,* rastače se i sama smrt, njena udarna oštrina, njena snaga negacije. To je jedna romantičarska, a često i stilizovana smrt, jedna smrt »pesnička« a ne egzistencijalna, jedna smrt koja i oslobađa, i teši, a koja ne razara: smrt koja je i smrt negacije, ili *smrt anarhizma,* njegovo samoporicanje kao najviši, i krajnji, njegov izraz.

Muzika, molska, utešno-uspavljujuća Crnjanskove pesme

širokog stiha, posle *Lirike Itake* (u ovoj knjizi i kad je »eterična«, ta pesma stihom je uvek kraća: posle *Lirike Itake* stih kao da takođe teži, svojim širenjem, talasavim, svojom daleko većom dužinom, gotovo da pređe preko sopstvenih granica, da i sâm, takođe, te granice premosti, da dođe do ove apsolutne i savršeno utešne mekote), jeste muzika ove *dobre* smrti, tog *slatkog*, zaista, umiranja, te smrti jesenjeg, tihog, stražilovskog, *praznovanja*, a ne smrti koja razara. Jedino ta pobeđena smrt, preobražena u sredstvo romantično-sentimentalističkog lirizma, mogla je i da rastače oblike, stvari, lica, pejzaže, njihovu gustinu i konkretnost, da ih pronalazi jedne u drugima, da ih poistovećuje, i da svemu dâ izvesnu svetlosnu magičnost, u ovom sveopštem utapanju svega u sve (a ne samo Toskane u Srem, i ne samo Srema i Stražilova, fruškogorskog, u Toskanu), ne mnogo daleko od izvesnog impresionizma. Jedino ona mogla je da uništi ovu *tvrdinu tela*, otpor stvari; i jedino ona mogla je početni ekspresionizam Crnjanskog da pretoči u tehniku njegovog novoromantizma, da učini da se ovaj *rastoči*, potpuno, u izvesnom *pleneurističkom impresionizmu* akvarelske prozračnosti, lakoće, bez oštrih pokreta i oštrih obrisa oblika, bez jakog kontrasta u koloritu, bez jake boje, bez tragično-agonijskog dramatizma, tako neotuđivog od ekspresionizma. (Oštrina ekspresionističke kadence, disonancija njegovih rečenica prekidanih naglo, kao udarcem, utapa se, do potpunog poništenja, u toj istoj mekoti, *preliva se šumom svile:* Crnjanski kao da piše po upijajućoj hartiji, po kojoj se razlivaju mrlje sveta pretočenog u ekspresionističko mastilo.) Smrt ne rastače stvari, i njihovu *tvrdinu;* ona rastače subjekt, čovečansko Ja; ona je čovečanska smrt, samo Ne-ja čovekovog Ja, i utoliko više ona je *stvar-na*, agresivni princip stvarnosti, puna, i stravična, objava njene slepe i ravnodušne materijalnosti, pa i tvrdine i konačnosti *stvari*. Smrt otvara oko za stvar, jer »vidi« Ne-ja; osećaj smrti pojačava osećaj za empirijsku stvarnost. Onoliko koliko iz empirizma, iz neporednog dodira sa stvarima, uvek i nužno progovara, ustaje smrt, toliko iz odnosa sa smrću progovara i ustaje stvarnost stvari. *Stvarna smrt je postvarenje najezdom stvarnosti.* Ona je likujuća plima stvarnog i njegovih oblika. Ona nadahnjuje smislom za oblik, i smislom za stvar.[27] Ona je izoštravanje

[27] Posle *Stražilova*, koje je vrhunsko poricanje smrti, Crnjanskova poezija je upoznavanje smrti i, zbog toga, upoznavanje oblika. U nju se vraća duh oblika (težine, granice) upravo kroz ovo oslobođavanje smrti od uloge čistog sredstva

čulnosti, obnova, čovečanskom regresijom, prvobitno-čulnog, čak životinskog, snaga koja upućuje prvom danu; njen »kraj« je obnova početka; ona je snaga vraćanja unatrag, ka uništavilu pre-egzistencije, ali putem *čovečanske* stvarnosti, koja je istorijska stvarnost, linijom istorije, ka pre-istoriji; ona je ogoljenje

sublimacije i transcendencije. Viđeno iz perspektive ovog njegovog iskustva sa smrću, čitavo Crnjanskovo pesničko delo ukazuje se kao jedna *parabola* koja počinje dozivanjem smrti, u duhu ideološkog anarhizma, na ravni socijalnoj, da bi kulminovala u *Stražilovu*, gde se ovaj zahtev za smrću totalizuje u zahtev za samim beskrajem (kao smrću sveta), gde je smrt funkcija beskrajā, jedna zarobljena i ponižena smrt, i da bi zatim, u nemogućnosti življenja ovog beskraja, koji je magnoveni trenutak *Stražilova*, ova parabola našla svoje padanje, oslobođenjem smrti i vraćanjem oblika. U poemi *Serbia* (1925) ima još lebdenja, ali tvrdina i reskost tona tu su već primetni, a eliptičnost strofe, koja kulminuje u *Stražilovu*, postaje sve više formalna: rečenica je ponavlja, ali ne i duh. Čak, rečenica teži bržem zatvaranju, a u pesmi *Priviđenja* (1929) ona se završava očiglednije, njene granice su bliže, granice koje posebno još naglašava rimovanje, najčešće veoma udarno, i s muklošću pada na kraju stiha, s muklošću u koju će, posle 1929, Crnjanskova poezija potpuno da utone, kao u nekakvu smrt, da bi se obnovila samo još jednom, i to dvadeset i pet godina kasnije, u njegovoj izgnaničkoj nostalgiji za Beogradom, *Lament nad Beogradom* (datirano: *Cooden Beach, 1956*, prvi put objavljeno u *Književnim novinama*, 1962, XIV, 179; v. *Tri poeme*, izd. *Prosveta*, Beograd, 1965), u kome je nekadašnji, i bitni, Crnjanskov pokret transcendencije određeno-materijalnog u svetlost, u senzaciju beskrajnosti, s onu stranu težine i oblika, zamenjena upravo suprotnim pokretom, vraćanjem unatrag, padom iz nebesa ka ovoj materijalnosti. Smrt, koja je bila, godinama, sredstvo njegove transcendencije svega stvarnog (njegovim umiranjem) u idealno, ovde se oslobađa od ove ropske službe idealnom, od uloge sredstva sublimacije i simbolizacije, i postaje jedna *konačna smrt*. Ta čista ili oslobođena smrt, vraćena sebi, ovde je jemstvo likovanja stvarnosti, sa njenom težinom i njenim oblicima. Stihovi su vanredno zatvoreni, bez sjaja i prozirnosti za koje je nekada znao ovaj pesnik. Istina, ima tu još sećanja, makar i mutnog, na Kinu, na negdašnje trešnje i višnje,

> Samo, to više nismo mi, u mladosti i moći,
> već papagaji, čimpanzi neveseli,
> što se smeju i vrište u mojoj samoći.

Čovek, sposoban da se pretvori u zrak beskraja, u *Stražilovu*, sada je samo ovaj čovek na putu svog postvarenja; on upoznaje obličnost (onako kako je upoznaje, ponovo, posle *Stražilova*, i Crnjanskova pesma), i *otkriva ponovo da ima telo u času kad upoznaje smrt*, kada se ova smrt oslobađa od sredstva njegove sublimacije i transcendencije svega, kad on upoznaje svoju sudbinu *leša*. On otkriva smrt u obliku, i oblik u smrti, onako kako je beskraj otkrio smrću oblika, i ovom *smrću smrti*, ovim pretvaranjem njenim u svog slugu. Tu nema više prividnosti i lutanja, već zaleđenosti duha uhvaćenog ponovo u svoje telo, u svest o tom telu, kao u svest o oblicima, i tu nema više duha bludnje, i lakoće, pesme, već je svest pesme ova svest o obliku, svest koja uništava njenu nekadašnju

čovekovo, njegovo »pljačkanje«, razaranjem simbola kulture, u koji se život zatvara, otporom simbolizaciji i sublimaciji, u obnovi čulnog, u obnovi izvanredne erotičnosti. *Nemogućnost* totalne desimbolizacije, potpunog povratka prvom danu, pra-čovečansko-životinjskom u čovečanskom, javlja se zbog toga kao mogućnost obnove u samome čovečanskom, pa i u samoj sferi kulture i njenih simbola: to je razaračko-tvoračka, demistikatorska, oslobođavajuća smrt. Njena težnja je protivna sublimaciji i, ako smrt pomaže novu sublimaciju, čini to samo ovim protivljenjem; Eros tu ne ide linijom sublimacije, već linijom razgrađivanja svega što je sublimisano. — Kod Crnjanskog, taj otpor sublimaciji slab je, onako kako je slab otpor samoj smrti: i Eros je, kao i smrt, male snage kod njega. Sve ide ka brzoj, i što nenapornijoj, sublimaciji, kroz brze i lake pobede nad otporima smrti, *tvrdine* tela u koju ona upućuje, kroz brza razrešavanja Erosa u kulturu. Onako kako ga nema smrt (nego on ima nju), nema ga ni Eros, već on taj Eros rastače, samim rastakanjem

prozračnost i jedva joj dozvoljava pokret. To je svest o ovom nezadrživom rušenju. Nema sublimacije jer ima ove oslobođene smrti, ovog vraćanja nadole, tog trijumfalnog duha reda koji ispunjava svest, dovodeći do užasavanja, tu gde bivši kosmičari, letači kroz kosmos, pretvaraju se u čudovišta što se boje od sebe samih, tu gde *poredak i red likuju*, osvetnički, nad ovim palim igračem. Nema svetlosti zato već tmine, u tom apsolutnom poretku, koji se ne *ostvaruje*, kao u *Stražilovu*, nego je već ostvaren, u tom konačnom obliku u kome je, unutra, *uvek mrak*, kao da red ovome svom izazivaču, ovom otpadniku koji je najzad pao, hoće da pokaže: kako je u njemu, u toj izvesnosti, najvišoj, uvek mrak, ova izvesnost mraka konačnog oblika, izvesnost smrti, one definitivne smrti koja ne dozvoljava više nikakav preobražaj. Jedini simbol, koji se tu diže, jeste simbol Beograda, rođen u nostalgiji za njim, ali i u ovom rušenju: slavu tom Beogradu pevaju, ovde, ovi papagaji, »čimpanzi neveseli«, ovi delfini, polipi, ta čudovišta koja, s užasom, otkrivaju kako se pretvaraju u leševe, nezadrživo, onako kako se, od ludila »zinuo kao peš«, već u leš pretvorio i Sibe (Josip Miličić) jedan od kosmičara, iz mladosti Crnjanskove, ovde viđen takođe. Dok ova čudovišta vrište na ruskome *ničevo*, na španskom *nada*, na nemačkome *Leiche* i italijanskom *cadavere*, zbratimljeni sada ovim svepobednim redom smrti, Beograd se uzdiže, trajan i mračno zagonetan u svom trajanju, iz ove nostalgije za njim, ali njegova trajnost nije samo od žudnje već i od rušenja ovih čudovišta, jedna trajnost, zbog toga, u kojoj ima nečega mračnog pa i nečega čudovišnog. Za Crnjanskog, tu nema pevanja nego padanja u muk, stihom tvrdim, pod tiranijom reda i oblika, pod pritiskom obrasca koji se, svakog trenutka, *vidi*, kao nekakav skelet, kroz stihove njegove pesme čija tvrdina je tvrdina *ogoljene kosti*, to je Itaka na koju se on vratio, ali na kojoj on nikada nije *pevao*, onako kako nije pevao u svetu reda i oblika: tamo gde je Itaka, tamo je svet, ali ne i Crnjanski, pesnik idealnoga ne-sveta.

smrti u svoju sopstvenu blagost, spiralnim tokovima svog umora, svoje bez-voljnosti koja prodire u telo smrti i u telo Erosa.

Njegova rečnica, iz pesme *Bolesni pesnik*:[28] »Nisam čovek, krv mi je mlaka«, nije rečenica-dosetka romantičarskog stiliste, već rečenica koja ide pravo iz osnovnog njegovog duševnog iskustva, koje je određeno ovim razvejavanjem tela, kroz razvejavanje otpora smrti i Erosa, ovom sublimacijom i simbolizacijom svega, tim odvajanjem od svega »zemljaskog« na putu ka njegovom kosmizmu, i blagosti, čija *mlakost* ponavlja se kao mlakost krvi njegovih najviših poetskih trenutaka, njegovog elegizma i eterizma, u *Stražilovu*, te agonije tela, i agonije smrti, njegove htene razboljenosti koju je suprotstavljao svakom sukobu sa smrću, sa telom, i u kojoj je ustajalo njegovo razarajuće *daleko* (»Daleko je ono, daleko, / što moje zdravlje pije«),[29] *to daleko kao idealno*, apsolutno, kao sam ne-svet usred sveta, nematerijalnost u materijalnosti, ili ne-smrt u samoj smrti i ne-Eros u samoj erotičnosti. On će, po nalozima svog nemirenja sa svetom, po nalogu totalne negacije svega živog, svega postojećeg, Eros da istakne kao ovu vrhovnu slobodu, kao slobodu kojoj vodi *tuga;* u njegovim stihovima, iz *Uspavanke*:[30]

jedina radost nad bolom
u telo tvom je golom.
Sve nam dopušta tuga,

tuga je ona koja se oglašava za oslobođavajuću, i od tuge se očekuje venčanje sa Erosom, ali ta ista tuga rastvara ovde Eros u njemu samom, gotovo pre nego što je i uspeo da se objavi. U njegovoj lirici, to je samo *motiv*, jedan stav, jedan trenutak racionalnosti, a ne snaga unutrašnja, iz samoga njegovog bića. Ni takvi stihovi (retki inače), kakvi su ovi u *Uspavanci*, nisu drugo nego uspavanka svega na svetu, ovoga pesnika koji je, u savršenoj samosvesnosti, u pesmi *Nove senke*,[31] za samog sebe rekao:

Ja sam na svetu svemu uspavanka,
a mir je moj daleko,

[28] *Lirika Itake*
[29] *Vetri; Lirika Itake.* (Pod naslovom *Vjetri, Savremenik*, 1917, XII.)
[30] *Savremenik*, 1919, XIV; *Lirika Itake.*
[31] *Lirika Itake*

i koji je to mogao biti, pre svega, jer je bio ova uspavanka smrti i ova uspavanka Erosa. Ono što uspavljuje (smrt i Eros), kod njega je *umor,* bez-voljnost, koju je on svesno negovao, neprestano rastakanje volje, koje je i rastakanje Erosa, ali i neprestano *razočaranje* u Eros koje je nametnuto samom njegovom očaranošću idealno-apsolutnim, kao onim »dalekim« što zdravlje ovde pije (i krv) upravo tome Erosu, i toj smrti, i koje smrt prihvata samo kao svoje sredstvo, poričući je na taj način, poricanjem koje je i ovo poricanje Erosa, ili ovo preobražavanje njegovo, brzo i lako, u nove simbole, a pre svega u njegovo *bilje,* i u njegove *tamne voćke,* bez kojih gotovo da nema ni jedne jedine značajnije njegove pesme, a koji kao da su rođeni upravo ovim razočaranjem u Eros.

Iz ovoga razočaranja u Eros, iz toga *pražnjenja* od momenta erotičkog, kao iz pražnjenja od samoga tela, raste ovde to čudovišno Crnjanskovo bilje, kakvoga nema ni kod koga drugog pesnika, tu gde će on moći svakog trenutka da ponovi stihove, iz pesme *Oči:*[32]

Razočaran od tvog umornog tela,
radoznalo milujem bludne i meke
velike oči bilja,

gde će njegovi ljubavnici (u pesmi *Ljubavnici)*[33] »U bilju, ili nečem drugom, moćnom« da traže, pošto su ostavili obale »razvrata« iza sebe, »opet svoje nade«, i gde će on da izrasta u jednog *blagoveštenskog* pesnika, u onoga koji tražio je reč *blagovesti,* utehe, vaznesenja, oslobođenja od tela, upravo ovakvom smrću Erosa, kroz ovu smrt svoje smrti:

Nad zemljom više ne miriše krin,
u proleću, oštar, bludan, ženski.
Rascvetane voćke stiskam na rebra,
kroz vazduh blagoveštenski

(Blagovesti).[34] Njegovo bilje, sa »očima« (koje su erotski bludne i meke), to najerotičnije bilje srpske lirike, te »rascvetane voćke«,

[32] *Isto*
[33] *Isto*
[34] *Zenit,* 1921, br. 1; *Lirika, proza, eseji.*

koje on privija na sebe, i koje ga *pokrivaju* (kao sami njegov »duh«), u poemi *Stražilovo:*

I tako, bez tame,
duh moj sa mračnim voćkama pokriva me,

to je flora koja raste iz ove razočaranosti u Eros, to je flora »mlake krvi«, bez plamena, flora njegove blagosti, iz *Stražilova,* čija krv je, takođe, ne-ljudska, *mlaka krv,* i čiji subjekt i nije čovek jer je to čovek u ovom rasturanju, čovek koji će, veran ovoj transcendenciji, kolosalnoj, erotskog u bilje, to da naglašava, željan da se to zna savršeno, to

da sam ja ljubio jesen,
a ne tvoje strasti, ni članke tvoje gole,
no stisak granja rumenog, uvenulog

(Serenata),[35] i koji je u tome išao, istim mahom bića, i po istoj nužnosti ovog razaranja smrti i Erosa, do sentimentalizma i ironizma, do jednoga *ciničnog sentimentalizma,* on, koji je telo drugih pretvarao u bilje, i koji je, umesto sebe, tim drugima ostavljao samo bilje, takođe:

A kad te za mnom srce zaboli:
zagrli i ljubi granu što vene,[36]

i čiji panteizam je ova agonija Erosa, to preobražavanje njegovo u bilje, u modre šume, jesenje, u borove koji su »viti i ponositi« i koji jedino mogu njega da vole, jer niko drugi nema »časti«, ali »ni plamena«, njega da voli.[37] Nema plamena, jer nema Erosa, i jer nema smrti, već ovoga razočaranja u Eros i smrt, razočaranja koje gasi taj plamen, koje rastače njihova *tela,* menja im agregatna stanja, i oblike, *na putu od vatre ka vodi,* koji je put Crnjanskov, ka onim njegovim *mutnim,* i bezdanim, vodama koje se stapaju s nebom, i u čijoj tamnosti je mir, ali zbog toga što tu nema određenosti, i čvrstine tela, što se svaka određenost, koja je

[35] *Savremenik,* 1917, XII; *Lirika Itake.* U knjizi *Itaka i komentari* datirano: *Potkamien, u Galiciji, 1915.*
[36] U istoj pesmi.
[37] »Ah, niko nema časti ni strasti, / ni plamena dosta da mene voli: / — / No samo jablanovi viti / i borovi pusti ponositi«. (Takođe u pesmi *Serenata.)*

uvek »telesna«, tu rastače, u svom obliku, u svom identitetu, i tim rastakanjem preobražava u ovu njegovu floru i, sa njom, *oko* nje, *zbog* nje, u sav onaj mir noći, tog prostora u kome ona bludi, oslobođena od tla, bez korena, ili nebesa i onih voda u koje je on narcistički, egotički zagledan, on za koga nema plamena i zato ima vode, svuda, njegovih reka, i njegovih mutnih jezera, mutne vode razočaranosti, tog sveta razočaranjem obezobličenog, u ovu mutnu vodu pretvorenog, tog Erosa rastočenog u vodu u kojoj se on, Narcis bez Erosa, ogleda, sa mutnim osmehom na licu: sve mora da bude mutno onoliko koliko ništa ne može i ne sme da bude određeno, jer ništa ne sme da bude telesno. *Daleko,* kome se on okreće, udaljavajući se od Erosa, i u kome se ovako rastače i njegovo sopstveno lice, postajući sve mutniji, uvek je ovo isto daleko apsolutno-idealnog sveta, ove totalne negacije svega bliskog (telesnog), tog rastvaranja njegovog i preobražavanja u ovu vodu, u nebesa koja su voda nad njim, u daleke vidike čija beskrajnost izrasta iz ovog rasturanja i rastvaranja erotičkog tela što bludi kao ovo bilje sa bludnim, i mekim, očima; to daleko je ono što ovde, rastvarajući telo Erosa i razarajući smrt, preobražavajući je (razočaranjem u Eros) u sredstvo transcendentalizma, rastvara i sami njegov duh. Nema duha u ovom rastvaranju telesnosti, u tom oslobođenju od tela, od smrti, već ima samo ove mutnine u kojoj se duh rastače, ovoga mutnog života, savršeno iracionalnog, koji se ovako *menja* u ovu iracionalnu, vanrazumsku floru, na nebesima, u oslobođenju njenom od tla, sve do jasne njegove svesti o tome, u *Stražilovu:*

I, tako, bez vrenja,
za mnom će život u trešnje da se menja,

kad sve trešnje i višnje njegove lirike nisu, nikako, samo iz Srema, pa ni jedino iz Nacionalne biblioteke, u Parizu, gde je on prevodio kinesku i japansku liriku sa ovakvim, ili sličnim, njihovim trešnjama, i višnjama, već su pre svega procvetale iz ovoga vrenja (»bez vrenja«) kojim se »život« u trešnje menja, u ovoj totalnoj sublimaciji i simbolizaciji ovog života, tog tela i tog duha, u ovome lirizmu trešanja i višanja, što blude, u povorkama, nad vodama (kao u nebesima), i u nebesima kao u vodama u kojima se on ovako, u agoniji, između tihe jeze i tihe ushićenosti gubi, zanesen tim svojim gubljenjem, tom agonijom tela i duha koja je jedino moguće rađanje ovog njegovog lirizma, ove blage i utešne njegove erotične flore, tog prodiranja ne-sveta u svet, i

ne-tela u telo, i ne-duha u duh, jedna smrt svega, pa i smrt samog osećaja smrti, jedno potpuno oslobođenje ili osvajanje ništavila.

Sve što se hoće, pre i posle svega, uvek je samo ta agonija što ispunjava ovom slatkom jezom, ovom *uzdrhtalošću blagovештenskom,* kad se otvaraju nebesa, ovo rastvaranje oblika, koji su obaveza na istovetnost, na vreme i prostor, obaveza na materijalnost sveta, obaveza duha na duh, u ovom vrenju kao u toj željenoj agoniji. Kad ovaj pesnik, u pesmi *Povorka*[38] (koja je svojevrsna racionalizacija poeme *Stražilovo* pa zbog toga i malo njeno obesvećenje), kaže opisujući sebe:

Duh mi je izgubio, tako, snagu,
a telo se ispunilo
nekom lomnošću.
Zaželeo sam da milujem rukom
prugu vidika, bistru i blagu,

da bi odmah zatim, *iz suštine* te strofe, i kao otkrivajući tu suštinu, rekao (i sa ne mnogo više sreće u izrazu):

Misli mi jasne iščeznuše,
u neprekidnom smešenju tamnom.
A polako se skupiše, sa svih strana,
povorke procvalih trešanja,
da pođu, pođu, sa mnom,

onda on otkriva ove svoje preobražaje, njihovu volju i njenu *mehaniku.* On otkriva: da se sve tu rađa iz ovog obesnaženja tela, i duha, iz ove iscrpenosti tela koja je iscrpenost duha, iz ove oslobođenosti od sukoba, linijom oslobođenja od svega oličnо-stvarnog, i od svega stvarno-identičnog, iz ovoga umiranja, tog iščezavanja »jasnih misli« koje se preobražavaju, sve većom nejasnošću van-mislenosti (i van-smislenosti), u ove povorke trešanja i višanja, u te trešnje i višnje što neće prestati da ga prate, u ovome sentimentalističko-ironijskom njegovom komedijanstvu sve dublje van-sebnosti tela i duha, u toj agoniji tela u telu i u toj agoniji duha u duhu. To su trešnje netelesnosti i neduhovnosti, sami simboli te vansebnosti tela i duha, te

[38] *Almanah Branka Radičevića,* Beograd, 1924; *Lirika, proza, eseji.*

van-svetske i protiv-svetske trešnje i višnje, te trešnje (i višnje) čistoga lirizma, i čiste umetnosti, ovog estetizma, narcističkog, koji se suprotstavlja životu kao anti-svet u samom svetu: one su simbolično otelotvorenje njegovog nemirenja sa svetom; one se rađaju iz samog tog nemirenja.

Ima, u ovoj flori, u svim tim voćkama Crnjanskoga, mutnog i blagoveštenskoga u njegovom čistom lirizmu, uvek ista volja za savršenim poricanjem sveta. Te trešnje i višnje ne rađaju se iz blagosti, onako kako se ni sami beskraj (beskrajni vidici Crnjanskog) ne rađa iz sebe samog već zaista jedino iz ovog nepristajanja na svet. Kao što je njegova Sumatra ne-svet u svetu, tako su i ove trešnje i višnje njegove, u njihovom rumenilu, taj isti ne-svet, simboli toga ne-sveta. One će procvetati (ti plodovi naoko toliko bezazleni, ta flora naoko tako naivna) iz njegovog ogorčenja, iz jarosti:

Zdravo, na domu mrki pogledi,
mržnja i svađa.
Zdravo, u sramu, pokoru, bedi,
braća smo braća,

iz tih stihova čiji neposredni povod, i motiv, jeste nedvosmisleno aktuelno-politički (pesma se zove *Jugoslaviji,* i datirana je, kasnije: *Zagreb, 1918),*[39] kao što je to slučaj i sa svim drugim njegovim »političkim pesmama«, ali čiji *duh* ne iscrpljuje se tim povodom i ne završava se, nikako, u njegovim okvirima, onako kako *duh negacije uvek beskrajno prevazilazi svoj povod,* sve i do samog poricanja tog povoda koji je neka vrsta njegove »lokalizacije« što se prevazilazi, pa i ništi, iz samog ovog duha, kao duha totalne zavade sa svetom, u stavu nepomirljivog ne-bratstva prema svetu. Ovo preteće, i očajničko, usamljeničko-buntovničko, i svetogrdno »zdravo«, doviknuto ovde rečju tvrdom, oštrom, i koja pada kao udarac po licu jedne sramote, ali i jednoga sveta *(svakog* sveta), jeste u stvari *zdravo* ovim trešnjama i višnjama, *zdravo* toj idealnosti apsolutne slobode koja, u svetu, jedino može da dođe do ovakve, apsolutne negacije. Te trešnje i višnje jesu neminovna *budućnost* svakog ovakvog potpunog poricanja koje ide i do ovog poricanja tela i duha (kao *svetskog* tela, kao *svetskog* duha), budućnost kao

[39] *Savremenik,* 1919, XIV; *Lirika Itake.*

ispoljavanje onoga što je bilo *već data suština* tog poricanja i odbijanja ovakvog *zdravo* kakvo je *zdravo* ovog pesnika koji je ispevao anarhističku *Odu vešalima,*[40] u čijim stihovima, u slavu smrti i vešala, rečima i ritmovima mračnoga *prizemlja,* naturalističko-karikaturalne grubosti,[41] s onu stranu svakog liriziranja, već se javlja, neodoljivo, antitetički, i slava apsolutne, nebeske čistote:

Lepše se na vama po nebu šeta
po zemlji ima blata,

već se iskazuje ono *nebesništvo,* onaj kosmizam Crnjanskov, ono njegovo totalno nemirenje sa svetom koje doziva smrt svega, dozivajući, ovako, nebo iz blata, za ona lutanja u anti-materiji *Stražilova,* što će započeti kao ova »šetnja« na vešalima. Poema *Stražilovo,* sa svojom lakoćom, sa svojom prozračnošću i providnošću u koju sve tone, pretvarajući se u senku, izrasta iz ove smrti tela, onako kako nebesa njena zaista nisu drugo nego ovo blato, transcendencija toga blata, njegovim apsolutnim poricanjem. Ona je dozivana već ovom apoteozom vešala, koja su vešala za sramotu, nađenu na Itaci, po povratku iz rovova, ali i vešala *za sve svetsko,* a pre svega vešala za telo; san koji je, pod vešalima, usnio ovaj pesnik, jedinstven u tome u srpskoj kulturi, jeste san bestelesnosti ili beskrajnih povorki ovakvih, njegovih rumenih trešanja i višanja. Jedina ljubav je ova ljubav za bestelesnost, ta potajna, a neizbežna, ljubav svakog apsolutnog poricanja, svakog istinskog anarhizma (onoga koji se nije zadržao samo u ideološkoj sferi, već je prodro i u biće i obuzeo ga potpuno), *ljubav protiv ljubavi,* ljubav ove anarhističke njegove mržnje, one koja će u *Našoj elegiji* jasno da se objavi i koja će kroz pesmu *Poslanica iz Pariza,*[42] kao kroz nekakav svoj veliki, svesadržavajući »simbol«,[43] savršeno da se izrazi, tako da je ta pesma svojevrsno samopotvrđivanje Crnjanskog, najveće *Crnjanskovo proročanstvo Crnjanskog,* najviše njegovo ogoljenje koje postoji, tu gde se iz stiha:

[40] Pod naslovom *Oda, Savremenik,* 1918, XIII; *Lirika Itake.*

[41] »Što ste crna kao krst? / *I masna ko mesarska vrata?*«

[42] *Zenit,* 1921, br. 4; *Itaka i komentari.*

[43] U pogovoru za *Odabrane stihove* Crnjanski žali što nije mogao da dođe do ove pesme, i da je unese u knjigu, jer »ona bi bila *simbol* po njegovom mišljenju«.

Život vaš i telesa još su tvrda,

ide, u duhu ovoga *pretećeg* proročanstva, i čak sa prizvukom osvete i žudnje za kaznom:

Videću ja još vas i život kako igrate
na nebesima a ne na javi,

prema stvarnosti *Stražilova* kao ovakve jedne *igre telesa* na nebesima (a ne na javi), te igre samog života koji je izgubio svoju telesnost i koga to, u stvari u ovoj *šetnji po nebu,* agonija njegovog tela, i njegove telesnosti, razigrava. Jasno je, i neizmenljivo, sve u toj istoj *Poslanici iz Pariza,* u toj najliriskijoj i najstrašnijoj poslanici koja je, u ovo doba, upućena svetu:

Tela će vam se izgubiti
i krv biti sve tanja i tanja;
zanemeli ćete ljubiti
vrhove cvetnih trešanja,

i u kojoj se ova ne-ljubav za svet i *ne-ljubav za ljubav pretvara u ljubav za ove iste trešnje,* onako kako se to telo, u svom poricanju, u svom umiranju, pretvara u ove trešnje i ove višnje, u njihovoj *inwaziji* na svet. Lirizam Crnjanskovih trešanja i višanja, to je lirizam ovoga *menjanja* sveta, tela i duha, u ove trešnje, ovo zavejavanje, trešnjama, i višnjama, čitavog tog sveta, što obećano je ovde, tonom u kome je još više pretnje, sve do zluradosti koja od sebe nema zazora:

Zatrešću višnje iznemoglom rukom,
na gradove vaše bele,
da ućutkam jednom dečeće gajde
i pijanke nevesele.

Ispunjavanje »pesničkih ludosti«, ovde ovako obećano, jeste u znaku ovog *zavejavanja* sveta, sa njegovim »dečećim gajdama« i »pijankama neveselim«, sa njegovim gradovima, to je ovo ućutkivanje njihovo ili ućutkivanje sveta. *Lirizam Crnjanskog je takvo ućutkivanje sveta,* svega svetski-telesnog, i svetski-duhovnog, u stvari njegovo razaranje, preobražavanjem u ove trešnje i višnje, u ove mutnine, u te bludnje po van-svetskom, bez-telesnom, beskrajnom, kroz svetlost koja razara, bez krika i potresa, bez vidljivoga i čujnog sloma, i ono što još nije stiglo da bude razoreno (ono što rat još nije stigao da razori), to je razaranje

ovom »rukom iznemoglom« koja je međutim ruka kakvu, po snazi razaračkoj, i po sposobnosti da *milovanjem sve u prah pretvara,* ova kultura pre Crnjanskog, ali ni posle njega, do dana današnjega, nije poznavala. U *Stražilovu,* sve je upravo takav *rad* ove ruke:

A prah, sve je prah, kad dignem uvis ruku
i prevučem, nad providnim brdima, i rekom,

i sve takvo igranje sa čitavim svetom, sa zemaljskom planetom koja ostaje negde dole, *ispod njega vaznetog,* u ovom strašnom njegovome uskrsnuću iz tela, i iz duha, u blaženstvu njegovom koje je blaženstvo ove agonije ili ovoga prodiranja praznine koja sve spaljuje, bez vatre, one praznine koja zrači, smrtonosno, iz njegovog pogleda, i iz ove njegove ruke koja dok miluje svet razara ga, i *kao žaleći* zbog toga:

I tako, bez traga,
rasuće mi ruka živa tela moja draga.

To je rad onih istih ruku kojima je on sâm ispevao pohvalnicu *Nove senke:*

Moje su ruke nove senke,
pobledele su mirne,
ko umorna svirala posle terevenke
kad ih mesečina dirne.

One sve senče drago i nežno,
i ljube sve što se gubi,
u nebo mirno, beskrajno, snežno,
u sneg što sahranjiva, kad ljubi,

to je nasilje ovakvim milovanjem, ovakvim senčenjem koje je pretvaranje svega živog u senku, jer sve živo te ruke »ljube« jedino ako se gubi, i kada se gubi put njegovog neba, u ovaj *sneg što »sahranjiva« kad ljubi.*

Crnjanski, sa ovim rukama-senkama, sa višnjama i trešnjama, to je taj sneg što nas sahranjuje, ljubeći nas, *to ubijanje poljupcem* koje nas pretvara u senku, da zadrhtimo, trenutak još samo, dok se ne izgubimo, beskraj u beskraju. Ruke njegove, koje ovako senče, najstrašnijim, a lirski najuznesenijim, najnežnijim i najprozračnijim senčenjem u čitavom iskustvu duha srpske kulture, jesu ruke ovoga sveopšteg poricanja, ovoga ništenja koje i njih same pretvara u »nove senke«; takve ruke morao je, u

mašti njegovog jarosnog anarhizma, da ima svaki stvarni anarhista, valjda i sâm Gavrilo Princip, taj Crnjanskov *arhanđeo nepodmitljive načelnosti,* taj u nebo uzdignuti »ubica«, u stavu totalnog nemirenja koje se (jer je takvo, potpuno) ne iscrpljuje zadatkom nacionalnog oslobođenja, kao neposrednim svojim motivom, već sanja svetsku, anarhističku, revoluciju.[44] To su ruke nađene u pobuni protiv sveta, ruke koje nam »daje« svet uzimajući nam sve drugo osim nemirenja sa njim, ali bacajući nas u ovo nemirenje koje još samo može sa snegom, sa mirom na vrhovima Urala, sa Sumatrom da se pomiri, otuđujući nas od sveta, ali i od nas samih, ovim apsolutnim anarhizmom kao apsolutnim otuđenjem, od svega, pa i od same pobune, *odvajanjem od pobune jer odvajanjem od sveta,* od smrti, ovim predavanjem beskraju iz koga drugačijeg povratka nema osim sunovratnog pada u konačnu smrt. One su nađene, te ruke, u senci vešala, u tom prvom Crnjanskovom snu o tome da se *po nebu šeta* (s omčom oko vrata); u materiju stiha *Stražilova,* u njegovu prozračnost što rastače tela, na putu ka apsolutno-slobodnom kao ka apsolutno-van-obličnom, ugrađena je ovim

[44] Ime Gavrila Principa, za Crnjanskog, kao da je »sastavljeno od imena princa i arhangela«. Princip je »želeo ujedinjenje Bosne i Srbije, ali je otvoreno priznavao i to da je to bio samo korak ka daljem cilju atentatora i njihovih drugova. / Taj cilj bio je revolucija. / *‚Svi smo mi Bakunjinovci'*, bile su reči Principa. / Ni posle rata, Princip, u nas, nije bio omiljena tema. / Njegov akt odobravala je samo naša sirotinja i omladina. Buržoazija nije odobravala akt Principa. Pri kraju rata, svi su u nas govorili samo o potrebi podizanja jednog velelepnog Kosovskog hrama prema nacrtu Meštrovića. / Naš veliki pesnik Dučić video je, tada, u Srbiji, imperatora. On joj je uzvikivao: ‚Ave Serbia!' (Morituri te salutant). Ja sam napisao ovu pesmu u slavu ubistva i Principa« *(Uz pesmu o Principu; Itaka i komentari,* str. 58—59). — To je pesma *Spomen Principu,* objavljena najpre u *Književnom Jugu* (1919, IV, 1), a zatim u knjizi *Lirika Itake:* »O Balši i Dušanu silnom da umukne krik. / Vlastela, Vojvode, Despote behu sram. / Hajdučkoj krvi nek se ori cik. / Ubici dižte vidovdanski hram. / — / Slavi i Oklopnicima nek umukne poj, / Despotica sveti nek nestane draž, / Gladan i krvav je narod moj, / A sjajna prošlost je laž. /. . ./ Osveti majci našoj nek se ori cik. / Raji, riti dižte kosovski hram. /. . ./ Jauk i groblje je narod moj, / Radosna prošlost je laž«. — Mladobosanac Borivoje Jevtić, u kratkoj prozi *O čoveku bez ruke (O profanim stvarima,* Beograd — Sarajevo, 1920), mistifikovao je razgovor nekoga policijskog pisara i Principa, ustalog iz groba: ». . . Jedva da će primiti ovaj grad i njegove kosti, a ti hoćeš da nam se nametneš za njega, ceo, živ i zdrav! / — Pa to se ovde nije ništa promenilo? / . . . Ako si Princip, onda je neminovno potrebno da si mrtav, pre svega, mrtav i bezopasan«. U poeziji, ovaj »opasni«, »bakunjinovski« Princip, posle prvog svetskog rata zaista je bio mrtav: jedino je anarhistički Crnjanski, pesmom *Spomen Principu,* pokušavao da ga dozove.

rukama ta jarost, ta očajnička mržnja i samo-mržnja, ovaj *apsolutni idealizam anarhizma,* ovaj anarhistički romantizam koji razjeda svet, bacajući ga u bludnje ovakve ne-stvarnosti, ali koji razjeda i svoje sopstveno biće, svoj sopstveni subjekt koji se, kao subjekt svetski, u svojoj protiv-svetskosti, okreće ovde i protiv samog sebe, *osuđen na raspadanje u svetu koji se rastura,* i osuđen na grotesknost, i svoju sopstvenu, usred tog sveta koji postaje jedan groteskni, jedan *komedijantski svet,* kod Crnjanskog nekad operetski a nekad kao krvava farsa, svet-van-svet ovoga van-sebnog subjekta, tog subjekta rascepljenoga u samome sebi, jer sebi protivnog onako kako je protivan svetu, i jer ovako razaračkog u snu o apsolutnome miru, o idealnoj blagosti, i ovako ironičnog, pamfletski jarosnog, jer ovako sentimentalističkog.

Crnjanski je taj subjekt dvojan, i osuđen na udvajanja samom *idealnošću* kojoj je bio izručen, od početka svoga, na milost i nemilost. On je sentimentalist, i on je ironičar. Unutrašnje, potajno (ali ipak ne u najdublju tamu skriveno), njegovo biće jeste tajno biće apsolutne blagosti, u svepovezanosti, »sumatrastičkoj«, i sveizmirenosti, ono koje *u svetu* zato pronalazi ovu apsolutnu zavadu, ovu potpunu nesposobnost za ma koje i ma kakvo usaglašavanje sa svetom. Unutrašnja protivurečnost ovog pesnika je velika onako kako je velika protivurečnost subjekta zaverenoga svetu idealnog. To je protivurečnost subjekta apsolutnog romantizma, protivurečnost koja cepa taj subjekt u njemu samom ne dozvoljavajući mu samo-ispunjenje u svetu, uskraćujući mu egzistencijalnu punoću, osuđujući ga, ovakvim oslobođenjem od sopstvene stvarnosti (kao oslobođenjem od sopstvenog njegovog tela, od sopstvenog duha), na ne-stvarnost, ali i na duboki osećaj te sopstvene svoje ne-stvarnosti, na osećaj nemogućnosti ovakvog samopovezivanja u jedinstveni (objedinjavajući) doživljaj sebe, i jedinstveni, objedinjavajući duševni stav, na neprestanu igru protivurečja. *Sentimentalizam,* koji se javlja kod Crnjanskog najizrazitije u njegovim ljubavnim strofama, u knjizi *Lirika Itake,* jeste, kao i uvek uostalom kod ovoga pesnika, delo ove nemoći za egzistencijalnu punoću, nemoći zajemčene njegovom odanošću apsolutnom, kao idealnom, ali i htenom samim ne-htenjem svega neposredno-stvarnog. Otuda, biće ovoga sentimentalizma, ovako dvojnog (kao nužnog i, istovremeno, htenog), jeste i sámo dvojno, i rascepa se u toj dvojnosti: ono se iskazuje, neizbežno, i otrovom ironije, žudnjom da se sve erotsko, ovde nemoguće i ovde takođe nehteno,

podvrgne udarcima ironije, karikiranja, i da se iskaže kao farsa, a ponekada i kao operetska groteska.[45] Nema pesnika, među značajnima, u ovo doba, koji je u toj meri kao Crnjanski unosio *šećer sentimentalizma* (sve do samoga kiča, tipično romantičarskog) u takozvanu liriku ljubavnu (i ne samo u nju, i ne samo u liriku uopšte),[46] i nema, istovremeno, pesnika koji je kao on, upravo tako sentimentalistički, pa i *kičerski* se iskazujući, unosio u izraz i doživljaj sveta toliko otrova ironije, otrova duha koji teži, neodoljivo, groteskności, karikaturalnosti, iskrivljavanju linija ovoga poetskog sentimentalizma, jednoj htenoj, nezadrživoj *deformaciji u crtežu pesme*. Ta težnja ka iskrivljavajuće-podrugljivoj ironiji, ka groteskności, ka karikaturi, *izrazom* svojim savršeno protivurečna bezizražajnom izrazu sentimentalizma, nije *suštinski* protivurečna sentimentalizmu već je upravo njegova nužnost, ili pravo njegovo biće, ovo biće *ironično u svojoj erotskoj nemoći* i svom erotskom nehtenju, biće koje razvejava smrt i Eros onako kako razvejava sve telesno, i neposredno-egzistencijalno, i koje tu pronalazi svoj mir, svoju savršenu usklađenost, ali mir i usklađenost jednoga gotovo sasvim transcendiranog Erosa, i jedne izgubljene smrti, jedne bezodnosnosti sa Erosom, i sa smrću, jedne praznine koja je, kao sama njegova prividnost, isto toliko sentimentalistička koliko je ironičarska. Van-sebnost je nužno sentimentalistička, i nužno je, na isti način, ironička, ona ne-pravost koja pokušava da se prikaže kao *pravo,* ili koja se (u nemoći da to bude, i u nehtenju

[45] Potpuno je u stilu neke bečke, ili peštanske, operete, ali pod osmehom ironije i samo-ironije, njegova pesma *Gardista i tri pitanja (Lirika Itake):* »Voleo bih stajati u jednoj crnoj gardi, / a perjanica bela da mi lepršа visoko. / Da imam brčiće smeđe i vrlo male, / pa kad bi zorom sve zavese popadale / i poklonili se ravno zlatni elebardi . . . / kad prođe, da na meni stane kraljičino oko. / Da me zapita meko, ko kad bi leptir šuško: / Što si uvek tužan? / Smešeći se počast bih šinuo / i tiho reko: Jer sam muško«. To je kao onaj »veltšmerc u Banatu« (u *Dnevniku o Čarnojeviću:* »Otkud ovaj veltšmerc u Banatu?«): i »veltšmerc«, verterovski, i podsmeh njemu, u neprestanom udvajanju.

[46] Kao u pesmi *Bele ruže:* »O, nemoj doći kad te zovem. / . . . / O, nemoj doći / ostavi mi strasne jade, / slast još jedina mi je tajna. / — / O, gle ruže što se sagle bele / od nevinosti«. To je idealno, koje je sklonjeno u tajnu, i koje kaže ovo »nemoj doći«, ali *idealno bez snage negacije,* kao ljubav za tajnu Dučićevog samovolećeg, narcističkog, egotizma, i to u varijanti malograđanske »bele nevinosti« iz nešto kasnijih stihova Desanke Maksimović: *idealno kao kič.* Iste su i one »bele ruže« i, sa njima, galebovi »beli i tužni« iz pesme *Njegoš u Veneciji:* tu Njegoš »Mirisaše bolan svoje bele ruže / i gledaše kako galebovi kruže, / tužni i beli, ko misli na Lovćen, i smrt« (v. sve u *Lirici Itake).*

toga, — kao u htenju idealno-apsolutnog, ne-stvarnog suprotstavljenoga stvarnom) *ironično* odnosi prema njemu. To je sentimentalistički ironizam i, još više, *ironijski sentimentalizam svakog sledbenika apsolutnog* koje (apsolutno) vodi, kao ne-stvarno u svetu, samoj ne-stvarnosti egzistencijalnoj ili osećaju prividnosti, osnovnom osećaju Crnjanskog, pesnika sveta koji se pretvara u *priviđenja* i pesnika života koji, kao nekakvo pozorje po kome igraju *prividi,* jeste jedna velika komedija, jedna sprdnja koja se tu tera sa nama, jedna farsa i groteska u koju se sve pretvara tim odlučnije što je nemogućnije.

Neprihvatanje sveta jeste prihvatanje ove farsičnosti njegove, i naše; posvećivanje u idealno-vansvetsko jeste, *u svetu,* posvećivanje u ovo groteskno, onako kako se ovaj vernik (i *verenik)* fantastične erotizovane flore, tog bilja u koje je on preobrazio naša tela, može među nama jedino da objavi ili kao Narcis ili kao naš nesmiljeni karikaturalist koji u nepristajanju na sve dato isto toliko može i sebe samog, kao tu »zatečenog«, među nama koji se još nismo pretvorili u njegovo bilje, da izvrgne ruglu i karikaturi, jednoj autokarikaturi za kakvu je u ovo doba, doista, znao samo on. Njegov sentimentalizam se karikira, i ironiše, *iz njega samoga,* zbog čega se on ovom karikaturalnošću ne »ukida«, ne iscrpljuje potpuno, već obnavlja, obnavljanjem svesti o prividnosti i van-sebnosti, i obnavljanjem svesti o idealnom. Ono što vidi ovu groteskност svuda, i što zato vodi ironiji i karikaturalnosti, to je ovde jedino *idealno,* ali tako što je ova groteskност ne samo govor već i svest idealnog (o sebi samom kao idealnom), i što se, ovim ironisanjem, karikaturističkim, svega datog, svega u svetu postojećeg, to idealno u sebi utvrđuje, utvrđujući u nužnost ove karikature, oštro ironičarske, kao svoj nezamenljivi jezik. Sentimentalizam je ova nametnuta van-sebnost ali i van-sebnost koja se traži samim traženjem idealnog, ali koja ne može biti konačni, jedino mogući, govor idealnoga u stvarnosti samom činjenicom postojanja nepoželjno-stvarnog. Tako, kod Crnjanskog, posebno naglašeno u njegovoj knjizi *Lirika Itake,* ostvariće se jezik vanredne protivurečnosti, i duboke udvojenosti, ovaj *sentimentalističko-ironijski jezik,* čiji najviši mogući izraz jeste izraz ove dvojnosti, tog unutrašnjeg protivurečja ovoga tražioca apsolutnog, koji nepopravljivo ostaje, i uvek na isti način, ironičar jer je sentimentalist, i koji je sentimentalist po tom svom izuzimanju iz sveta koje ga osuđuje na ironiju, i u čijoj poeziji iz *Lirike Itake,* na putu ka *Stražilovu* kao ka samom skladu, njegovom savršenstvu i blagosti, što se u

tom savršenstvu nalazi, ta ironija se i sama udvaja, i postaje jedna *samo-ironija što se hrani sopstvenim sentimentalizmom* i što, opet, sâm taj sentimentalizam čini dalje mogućnim. Ovde će Crnjanski doći do stihova kakvi su, po karikaturalnosti (kao u pesmi *Dosada)*, nepostojeći izvan njegovog dela:

O, kako ti je ime gadno,
al divna sudba, drago moje jadno.
Plači samo od tuge i milja
i ostani uvek draga nerodilja,

i koji spajaju u ovom protiv-erotskom ironizmu (gde umire Eros rađa se Ironija), romantičarsko, — i, svakako, pandurovićevsko, — »drago moje jadno«, to »drago« u srednjem rodu aseksualnosti, sa ovim stihovima podsmeha, kroz poziv na jalovost.[47] Pesma

[47] Međutim, ovo: »ostani uvek draga nerodilja«, nije samo puki blesak Crnjanskove sentimentalističko-ironijske udvojenosti; ono je i izraz same suštine te udvojenosti, koja je u anarhističkoj negaciji ma kakvoga ostvarenja, kao po-stvarujućeg, ili ma kakvog *oplođenja*, ma kakve realizacije (materijalizacije). To je isto kao ono, iz pesme *Mizera:* »O, ne budi, ne budi sretna«: odbijanje sreće, u ovome odbijanju materijalizacije, od koje je sreća, kao žudnja za ostvarenjem, neodvojiva, i koja fatalno *vraća* u svet. Zahtev za realizacijom uvek je, objektivno, zahtev za svetom: za anarhističku svest, to je suštinski konformizam. Negacija zahteva ovu negaciju materijalizacije. (Otuda je avangardizam, i kada nije ideološki prožet anarhizmom, u suštinskom svome jezgru uvek i anarhistički. Otuda je to i »modernizam«, uprkos svoj svojoj »pitomosti«, — pa i onda kada mu je, najneposrednije, cilj sama sreća, — samim svojim odbijanjem »dela«, kome pretpostavlja skicu, »nedovršenost«.) Tu će se pomenuti, ponekada, »strast«, i to kao erotska strast; ali ta strast je, zapravo, ova strast za odbijanjem sveta, i u tome smislu samo funkcija negacije: »Naša je strast gurnula u propast: / laži, zakone, novac, i porodicu« *(Ja, ti, i svi savremeni parovi;* — tu je i stih: »Naš viti korak ne vezuje brak«). To je strast za nezavršivim, strast za procesom, a ne za delom: ne samo strast koja odbija, ovako neposredno, anarhistički, svaki oblik institucionalizacije, nego i strast svih značajnih pesnika nove poezije, posle Devetnaeste, strast koja će se iskazati, najprotivurečnijim glasovima, kao suštinski isto *odbijanje rođenja,* od novo-primitivističkog, ekstatičarskog »varvarina« Rastka Petrovića, koji se grozio sopstvene rođenosti, sanjajući o povratku u majčinu utrobu, kao u blaženstvo pre-egzistencijalnog (pre-svesnog) jedinstva apsolutne telesnosti *(Otkrovenje,* Beograd, 1922), do anti-telesnog, duboko autorepresivnog Momčila Nastasijevića, koji je govorio da skida sa sebe »slepog rođaja znak«, odbijajući i Oca i Sina (u pesmi *Roditelju:* »plod ja bez ploda tvoj«), a zbog »istine«, koja bi imala da bude u apsolutnosti, kao u svejedinstvu izvan ovoga sveta, i koja traži asketsko-mistički podvig: »*Bezdetan* na istinu grem« (u istoj pesmi; v. *Celokupna dela* M. Nastasijevića, 5. *Pesme,* Beograd, 1938). Za ranoga Matića, međutim, ta »istina« jeste istina mogućnoga nerođenja što se nameće svesti rođenog, istina koja rastvara »ozbiljnost« (egzistencijalnu zasnovanost) svakoga zamaha, svakog htenja, kao ono ne-nužno što prodire u samu svest postojanja: »Činjenica da sam mogao i ne biti ruši svaku ozbiljnost

Mramor u vrtu,[48] puna sentimentalizma, i puna ironije, kao da je našla svoju enigmatičnost upravo u toj udvojenosti između

mog zamaha i svakog mog htenja. Bilo je hiljadu razloga da ne postojim. I ja postojim« *(Bitka oko zida; Putevi,* leto, 1924; v. *Anina balska haljina, Savremenik Srpske književne zadruge,* kolo XII, br. 46—47, Beograd, 1956). Sloboda, koja se tu nalazi, *užasava dok zanosi:* to je sloboda od sputavajuće »ozbiljnosti«, kao od samoga terora nužnosti, ili tiranije *jednoga,* nezamenljivoga, načina, koji je teror misli, »dela«; ali to je i ova sloboda od svakoga »zamaha« i »htenja« (ovde, gde »zamah« i »htenje« dati su imperativno samim postojanjem), kao ona lakoća, do koje je dolazio Crnjanski, i do koje je dolazio Matić, ali u kojoj je ono preteče ćutanje reči ili »dela«, »ploda«, kao ono »belo ćutanje dece što se neće nikad roditi« (Matić, *Buđenje materije,* u knjizi pod istim naslovom, izd. *Matica srpska,* Novi Sad, 1959). To ćutanje jeste ćutanje bića, govor ne-bića, u pretvaranju svega »vidljivog« u »nevidljivo«, ćutanje koje će kasnije da užasne Crnjanskog, pa će on, koji je pevao da je »očinstvo prljava strast« (a otadžbina »pijana ulica«), u agoniji svoga anarhizma (onoga, dakle: ». . . ostani uvek draga nerodilja«), da zažali za svojim nerođenim detetom, pod slavom nedokučne a »sveznajuće slasti rođenja«, kojim se »nevidljivo u vidljivo menja«: »Ni dete moje, dakle, ne silazi sa nekog, / prečistog i predivnog, nežnog, sveta, dalekog, / u kome se nevidljivo u vidljivo menja, / nedokučnom, sveznajućom slašću rođenja!« *(Serbia).* To je totalan preokret: umesto negacije dela (ploda), koja »vidljivo« u »nevidljivo« menja, to je žaljenje za delom, koje »nevidljivo u vidljivo menja«. To je onaj »sinoubica« (i čija sloboda je bila upravo sloboda od Sina), koji će da zapeva, glasom Rista Ratkovića, svome nerođenom sinu kao »oceubici nerođenom«: »Ja čujem već i vrisak tvoj / kojim zamku mi oko vrata vežeš, / oceubico nerođeni! / — / Nemoćan i slab sam, / bolje da si mi senka, — / moje pleme je samo četa senki. / . . . / Kanarinka si u kavezu bez otvora ijednog, / kanarinka sa mozgom od sunca, / sa pejzažima na perju svih strana sveta, / kanarinko, sine!« *(Sinu; Srpski književni glasnik,* 1929, XVII, 4). Ovaj paradoksalni »oceubica nerođeni« jeste, kao i ono, kasnije, Matićevo »belo ćutanje dece što se neće nikad roditi«, ćutanje nerođenja, kao samoga ne-bića ili apsolutno »nevidljivog«, a sama paradoksalnost ove dece koja, iako su nerođena, ćute (koja su deca iako nisu deca), ili toga nerođenoga sina, kao oceubice, jeste paradoksalnost »nevidljivog« kao »vidljivog«: ona ide iz ove žudnje za rođenjem, za delom-plodom, i koja u nerođenju vidi ubistvo (a u nerođenom sinu oceubicu). »Pleme« avangardista i modernista otkriva se tu kao »četa senki«, i to u svojoj sopstvenoj svesti, pleme koje »vidljivo« u »nevidljivo« menja (telo u senku, materijalno u nematerijalno, u nastojanju da imperativ rođenja zameni imperativom jalovosti), a koje sada sanja da »nevidljivo« u »vidljivo« menja: koje sanja da se vrati svetu. Sve kasnije tragedije, i one pesničke i one čovečanske, pesnika ovoga »plemena«, ma koliko se ostvarivale protivurečnim glasovima (kakvi su oni Crnjanskog i Ratkovića), nose, kao tajnu svoju klicu, ovu žudnju za »vidljivim«, utoliko očajnije-bezizglednom ukoliko je bilo očajnije, i bezizglednije, iskušavanje »nevidljivog«. Ako svet, kao institucionalan svet (kao svet institucija: od porodice do novca), ne pristaje na »nevidljivo« (kao na ono što se ne može institucionalizovati, što mu fantomalno izmiče: što je poezija, što je cezura u njemu), i zato je »na strani« rođenja (tela-dela), ne vraća li se on, i ovde, zahvaljujući strahu od »nevidljivog«, od praznine?

[48] *Lirika Itake*

sentimentalizma i ironije, u kolebanju erotskoga u Crnjanskom. To je, po svemu sudeći, Crnjanskova ironična verzija na opsesivnu temu »mramora« srpskoga građanstva (koje, od Dučića do Jovana Radulovića, nije prestajalo da opeva kamene žene, u parkovima), iako izvesni akcenti u njoj, a posebno u prvim stihovima, navode na pomisao da je to živa žena koju aseksualnost pretvara u »mramor u vrtu«. Svakako, to je kolebanje između »mramora« i života, već u prvim stihovima, u kojima je (tek razdvojena pauzom) kontradikcija: »ja osetim da si živa« — »mrtva si mi gola«:

Kad ćutke sedaš
do nogu mojih i gledaš,
jesenje puteve sumorne,
a usta ti poblede malo kriva
od bola,
ja osetim da si živa.

Mrtva si mi gola.

Sentimentalizam doziva ovde ironiju onako kako stih, što kazuje bezmerno banalne »jesenje puteve sumorne« (kao iz pera Velimira Rajića, ili Stevana Lukovića), doziva stih »a usta ti poblede malo kriva«, ali to je i život, koji doziva ovo *»malo kriva«,* tu karikaturalno-ironičnu deformaciju, život kome treba, mrtvom u ovome »mramoru u vrtu«, neka deformacija, da bi došao do sebe. Pseudo-klasicistička (»akademska«) lepota »mramora u vrtu«, koju je dozivalo skorojevićstvo srpskoga građanstva, ali koju je dozivala i ona ista aseksualnost što se iskazala romantičarskom Pandurovićevom mitologijom Mrtve drage (tako da je ovaj »mramor u vrtu« pseudo-aristokratska verzija Mrtve drage?), ovde kao da traži spas od ništavila ovom životodajnom deformacijom, tim karikaturalno-ironičnim »krivljenjem« linije (»usta (. . .) malo kriva«), kao provodnikom i samim znakom života, ali ono: »Mrtva si mi gola« (u punoj, inače, saglasnosti sa anti-sentimentalističkim, i anti-poetičnim, karikaturalno-deformišućim ironizmom, i preko pauze koja nije samo pauza u ovoj pesmi, već pauza u samome biću ovoga udvajajućeg kolebanja između erotičnosti i ne-bića), kao da potvrđuje smrt erotičnosti, tako da se erotski čin iskazuje, u poslednjim

stihovima, kao čin umiranja: kao čin trijumfa »mramora« nad životom.[49]

Ukoliko je idealno bilo u dubljoj zavadi sa svetom, i ukoliko je taj svet bio, kroz tu zavadu, prisutniji u svesti Crnjanskovoj, sama njegova svest bila je, ovde, u *Lirici Itake,* dublja i ogorčenija svest ove njegove unutrašnje zavade, te zavade između sentimentalizma i ironije, koja je išla, ovako, do poruge »čistoj« lirici, ali u ime vrhunske čistote, kojoj se on približavao, nezaustavljivo, na putu ka *Stražilovu. Lirika Itake* je ovakvo umiranje Erosa, i ovakvo »umiranje« smrti, kroz ova udvajanja Crnjanskog koja su njegov stih tu činila, ponekada, i *znatno tvrđim,* nego kasnije (». . . Život vaš i telesa još su tvrda«), prožimajući ga nemarom prema »delu«, *nehajnošću* u kojoj, ipak, ima izvesne nervoze (to je »delo«, ipak, koje se odupire ovom nehaju, koje neurotizira?), nehajnošću *punom nervoze,* koja, u obesvećenju svega svetskog, svega telesnog, ovde još zna, na magnovene makar samo trenutke, za svetsko, za telesno (u njegovom umiranju), i zbog toga za *neposrednost* koja se zadovoljava skicom za delo a ne teži delu, koja kao da razara to delo ostavljajući ga u stanju nedovršenosti, torza, naznačenosti osnovnih linija, koje su neizvedene do kraja, pa često kao da su više jedna mogućnost pesme nego sama pesma. Pauzom se tu više govori, kroz jaču sinkopiranost ritma, nego u kasnijim pesmama Crnjanskovim; stvari i vizije, ali i reči, samostalniji su, odupiru se, najčešće, slivanju u jedinstveni tok pesme, muzičko biće daje se posredno, kroz ove pauze između stihova više nego kroz sam stih, biće koje je, tu, često biće zagrnutosti što se iskazuje stihom kratkim, iskidane linije, još pomalo ekspresionističkim. Tu još ima, u ovom razaranju Erosa, u ovom traženju njegove smrti, u

[49] Iako u formi (neizrazitoj) proste asocijacije na smrt: stihu »Mrtva si mi gola« (koji je, poetski, najizrazitiji u pesmi, i posle kojeg je sve pad maš̌te, razbrbljalost umesto sintetičke udarnosti) slede stihovi: ». . . Koža me tvoja puna tankih žila / seti kako sred razvalina / poprskanih muškom krvlju / već hiljade godina / zmije puze na žene mramorne. / — / Dojke sa pupom kao kap vina / na beloj ruži punoj mesečina, / sete me smrti. / — / Tada, zalud širim grane / na tebe golu. / Sve mi se čini zbog tebe je jesen / i čim zaspim / u ludoj će strasti i bolu / iz tvojih cvetova mlečnih / jedna kap u jesen da kane. / Nada mnom će u lišću svelom / udi tvoji zasijati, / mrtvi, mramorni, večni«. Sve je to uzaludna odbrana erotike od smrti (». . . zalud širim grane / na tebe golu«): »mramor u vrtu« je mramor ove mrtve erotičnosti: mrtva lepota, koja baca u sentimentalizam, i u ironiju, *kao ono idealno: ono otuđeno što otuđuje.*

ovome pretvaranju smrti u sopstveno *sredstvo* i tu, pred Erosom, ipak izvesnog jačeg otpora Erosa, ma kako Eros tu bio udaljen, i ima izvesnog daha smrti, tela, zemlje, i zato ima tu manje duha i daha savršenstva nego u kasnijem *Stražilovu.* Savršenstvo tu ne uspeva da se ostvari usred sveta, kao *praznina* u njemu, savlađivanjem njegovih otpora, velikim trijumfom nad stvarima stvarnosti, nad oblicima razjedinjenog sveta: ti oblici ovde još daju otpor i odupiru se transcendenciji i sredstvima muzičkog intuicionizma Crnjanskog. Novoromantičarski duh tu je nedvosmisleno prisutan, ali i tu (u pesmi *Sumatra,* a možda i više u pesmi *Nove senke),* on je pre svega ideal, budućnost koja se još ne ostvaruje, *jedan san i jedan program,* tako da moment racionalnog tu je izvanredno jak, moment koji omogućava upravo stvarnost u svom prisustvu, stvarnost ili sama smrt kao *suštinska stvarnost* te stvarnosti. Lirski tok pesme klizi, često, prema tom idealu, ali ga gubi u čistom sentimentalizmu, tom neizbežnom izrazu-bezizrazu moćno racionalizovane svesti koja ostaje *izvan* sveta jer ne uspeva da savlada dualističku razjedinjenost sveta i duha, da je nadvlada i preobrazi u jedinstvo, po nalogu novoromantičarskog duha. Taj ideal, kao budući, kao *program,* kroz nemoć ovog sentimentalizma, produbljuje svest o prisustvu razjedinjenog sveta, sa njegovim tu još sačuvanim stvarima, i čini pesmu nejedinstvenom. Biće pesme je ovde biće vanredno izloženo aritmiji (ponekad čak i proznom govoru, koji traži da bude *prošaptan da bi bio liriziran),* sa rečima koje se ne slivaju u jedinstvenu, organsku celinu pesme, onako kako se stvari u stvarnosti ne sjedinjuju, i kako sâm Crnjanski, na putu svog preobražavanja sveta, ne sjedinjuje se sa njime, preobraženim. Otpor sveta njegovoj negaciji, njegovoj transcendenciji još je jak, upravo kao otpor ovoj jedinstvenosti bića pesme (koja, idealno, šta bi bila ako ne jedinstvenost sveta i bića?). Ovo biće još je tu biće nejedinstva, i još poznaje *tvrdinu,* oporost i muklost zvuka, upućeno na nagle prekide, kidanjem stiha, njegovim nezavršavanjem, pa čak i samim nezavršavanjem pesme, najčešće s moćno izraženim *pauzama,* između stihova (koji padaju, ponekada, s posebno naglašenim kadencama, i u obliku sinkope), tako da se govor traži više od pauze jezika nego od same reči, a pre svega se traži od ovih belina između stihova. Te praznine su, tu, između slojeva pesme, kao pauze između reči, pauze u samom ovom tražiocu idealnog, pauze u govoru tog idealnog; van-jezičko idealno (apsolutni mir, apsolutno jedinstvo) govori, u najvrednijim pesmama *Lirike Itake,* tom pauzom, a ne rečju. Muzika

savršenstva ovde nije muzika reči već muzika ovih pauza, između reči. Ona je još s rečima nespojiva. Reči ne pristaju na to savršenstvo, onako kako svet ne pristaje na biće: na transcendenciju. Pesma je zato crtež iskidanih linija; ova iskidanost je, ponekad, veoma oštra, i s jakom težnjom ka aritmiji koja najviše trenutke pevanja nalazi u pauzama (pa su to pauze što tvore bitnost pesme kao ona praznina Lao-Cea koja tvori krčag?). Ponekad, ova iskidanost linija manje je naglašena, s težnjom da se završeci svega pokidanog uvedu, neosetno, bez ikakvog naglašavanja, bez izrazitije sinkopiranosti, bez mogućeg ekspresionističkog grča, u ove pauze, u onaj »vazduh«, u nebesa koja kao da tu, nepomirena s jezikom, jesu s onu stranu jezika. Praznina svetskog (stvarnog) kao punoća idealnog ne miri se sa jezikom onako kako će se pomiriti u trenutku *Stražilova,* tu gde idealno »pristaje« na jezik kao ova praznina što, rastvarajući svet i svest, rastvara i sukob između bića i sveta, između reči i stvari, kao sama beskrajnost što iz pauze *između* reči prodire u samu reč, na putu ka stvaranju organskog jedinstva pesme i punoga novoromantičkog zvučanja, i to zato što je tu svet u najvećoj mogućoj meri savladan, zato što su otpori njegovi svedeni na najmanju moguću meru i što je, time, omogućeno *savršenstvo kao govor idealnog ili prodor praznine beskrajnosti u jezik* ovoga sveta u poricanju i rastvaranju. U *Lirici Itake,* ova žudnja za savršenim koje raste iz agonije sveta, ta žudnja za idealno-harmonijskim koje se ostvaruje pobedom nad disonantno-neskladnim, ili pobeda idealnog, kao praznog, nad stvarnim, jeste dozivanje ne-skladnog u svest, otpor toj ne-skladnosti ali i *njeno upoznavanje,* koje uveličava odbijanje sveta, odbijanje što ide *sve do odbijanja pesme,* i to u njoj samoj *i dok se ona ostvaruje.* Onaj nesklad, koga poznaje, od kogá pati biće ove pesme, jeste jedan nemogući sklad ali i *svest o nemogućnosti sklada kao svest o nemogućnosti same pesme,* ili nemogućnosti bića u svetu, svest koja traži uzdizanje *nad* svetom, ka trešnjama i višnjama blagosti, u zaboravu sveta, ali pesma Crnjanskog ovde još nije taj svet *iznad* sveta, ona nova stvarnost za novi život kome Crnjanski je težio, na putu ka *Stražilovu.* Ona je svet *usred* sveta, i njena svest često je prožeta svešću o njenoj »svetskosti«; otuda, ta pesma je često *više skica za pesmu nego pesma,* neka vrsta pesničke beleške, maloga krokija čija vrhunska vrednost je upravo vrednost izvornog izraza duha u ovoj patnji i ovim iskušenjima, jedan trenutak na

putu ka savršenstvu, ali ne i samo to savršenstvo, jedan *torzo,* materijal za pesmu. Ta svest o »svetskosti« bića pesme, koje još nije uspelo da dođe do sebe, kao do punoga svog oslobođenja od sveta nesklada, često je jemstvo *hotimičnog* prepuštanja pesme ovome njenom nesavršenstvu i nezavršenosti: ta svest o »svetskosti« bića pesme, kao i o samoj njenoj *relativnosti,* produžava i prema pesmi onaj odnos neprihvatanja, punog ogorčenja, živčane napregnutosti, koji postoji, u ovo doba, između ovoga pesnika i sveta. Taj odnos neprihvatanja jeste unutrašnja ne-ljubav bića pesme za samo sebe; ne-ljubav ovoga neostvarenog romantičara koji *zatiče* sebe usred sveta, i koji zbog toga sebe ne može, ovako »svetskog«, da prihvati drugačije nego što »prihvata« sâm svet: negacijom, ironisanjem, karikaturom. Zbog toga se *moment karikaturalnosti* ovde ne iskazuje samo odnosom prema svetu i nije jedino moment odnosa između pesme i sveta; on prodire i u samo biće pesme, i postaje moment odnosa (ponekad čak i *pravilo* za takav odnos) između pesnika i njegove pesme, a takođe i između pesme i pesme, neka vrsta načina na koji se ona ostvaruje, linijom ovoga svoga samo-ironisanja, koje s ravni ironisanja sopstvenog sentimentalizma prodire i u tamniju dubinu, na ravan ironisanja same pesme, samoga njenog bića.

To je svojevrsna *denuncijacija njenog nesavršenstva* naglašavanjem (sasvim voljnim) tog nesavršenstva, kada se biće pesme udvaja onako kako je udvojeno i sámo biće pesnika, i kada se *rugobnost* njena, kao nesklad koji ponavlja njenu »svetskost« (nesklad sveta od koga se ona, još, nije uspela osloboditi) ovde ističe istovremeno dok se ostvaruje, i ispoljava, nedvosmisleno, njena težnja ka apsolutnom, ka idealnom, tako da se ideal vrhovnog savršenstva ovde prožima, kao u nekakvom paroksizmu volje ovoga tražioca savršenstva među nama, na Itaci (među nama nesavršenima na nesavršenoj Itaci), sa *itačkim* ružnom stvarnošću, ili sa samom stvarnošću Ružnog, dostojnoj jedino karikature i groteskosti. Otuda *Lirika Itake,* koja je umiranje Erosa i umiranje smrti, na putu ka novoromantičarskom idealu Crnjanskovog savršenstva kao smrti sveta (i smrti Erosa), jeste istovremeno lirika *eteristička,* lirika koja traži »nove senke« njegovog novoromantizma, i lirika podsmeha samoj sebi kao neostvarnosti tog Lepog. Ovaj podsmeh pesme samoj sebi izražava se težnjom ka prekomernom, neuravnoteženom, čak i ka brutalnosti slike i poređenja, pa i ka onoj *drastičnosti* koju je dobro znao »kalamburski« Laza Kostić, taj veliki obesnik koga

će u ovo doba, jedini, da obnovi M. Crnjanski.[50] Taj robusni, *kalamburski* Laza Kostić u Crnjanskom izrasta iz svesti o odsustvu idealnog, kao o samom prisustvu svetskog (ne-idealnog), groteskno-farsičnog, »kalamburskog« ali i predmetnog: neke predmetnosti, ponekada, tu zaista još kao da ima, i još kao da ima neke svesti o oblicima; iščezavanje ovoga ironijski-sentimetalističkog Crnjanskog neposredno izražene dvojnosti, ide naporedo sa iščezavanjem ove predmetnosti, sa umanjivanjem ove napetosti u sukobu, sa umanjivanjem samoga tog sukoba koji rastače se već u *Lirici Itake,* na putu ka skladu *Stražilova,* te poeme čija lepota je smrt ovoga Crnjanskovog sukobljavanja sa svetom i sa samim sobom.

---

[50] Niko drugi, ni pre ni posle Crnjanskog, nije imao *pesničkog* sluha za ovog obesvetilačkog Kostića, koji je u svome romantičarskom titanstvu, i prometejstvu, išao i do karikaturalno-ironičarske negacije sopstvene pesme, sopstvenoga pesničkog izraza, podajući se, usred svoje izvorne lirske inspiracije (koja ga je vodila vrhovnim skladovima), sprdnjama i sa sopstvenom pesmom, kao svojevrsnom svetogrđu »čisto« lirskog. Ni oduševljeni, neizlečivi kostićevac Vinaver, koji je u Kostićevoj drami sklada i rasklada tražio kosmizam »ukrštaja«, nije u stihu sledio ovu Kostićevu igru sprdnje i zbilje. Ali ni dadaisti, sasvim retki (i tim dragoceniji), ni nadrealisti, u njihovom pohodu na kult Literature, čistoga lirizma pa i samog duha, nisu se odazvali na izazove ovog kalamburskoga Laze Kostića u čijim oslobođavajućim, izražajnim, drskostima, godinama se videlo samo ono što je Skerlić u njima mogao da vidi: delo kafanske, novosadske »šekspiromanije«. Taj Kostić »pust, pust i pust« (Ljubomir Nedić), onaj u čijoj maštи video je Skerlić samo »opuštenog paripa bez uzde«, izraz pesnika po modelu nemačkog *Sturm und drang* perioda, koji peva »isto onako detinjasto i mahnito, ne mnogo bolje od Sime Milutinovića i Đorđa Markovića« *(Omladina i njena književnost),* taj Kostić, jednostavno, »neiskren, nesolidan i malo vaspitan« (Bogdan Popović) progovorio je u nekim trenucima vrhunske Crnjanskove ironije. Kostić, iz stihova: »Ej, zvezdice sjajne, / štrecavi žuljevi na božjoj stopi«, onaj što je, na preneraženje svih, tvrdio za brda i planine da »masnice to su / tvoga grešnog tela« *(Ej, ropski svete),* i koji je, u pesmi *Sablja i kruna,* uzviknuo svoje slavno, kasnije često navođeno: »Šta me seca / sa meseca?« (v. u knjizi *Pesme,* izd. *Matica srpska,* Novi Sad, 1909), izvesno je u samoj moralno-estetskoj osnovi Crnjanskovih stihova: »Ko cvetići beli sa Meseca / rađaju se po ulici deca« *(Na ulici),* »Oči ti behu male al crne / kao rupice na furuni« *(Srp na nebu),* a možda čak i *u želji* njegovoj: »Da imam brčiće smeđe i vrlo male«, u pesmi *Gardista i tri pitanja,* gde se ponavlja, kao refren, u slavu gardističke ljubavi, pod perjanicom, za idealnu ženu: »Da me zapita meko, ko kad bi leptir šuško: / Što si uvek tužan? / Ja bih mačem počast šinuo / i tiho rekao: Jer sam muško«. Sa odlaskom Crnjanskovim u nebesa, umro je u njemu i ovaj Laza Kostić; ako je ostajao uvek negde, duhom prisutan, bio je to samo Kostić velikih muzičkih harmonija, Kostić mističke sreće.

U lepotu *Stražilova,* zbog toga, ugrađena je smrt ove lirike koju je, kao lirizam groteskosti ili *karikaturalni lirizam,* ovde bio naslutio, naznačivši ga samo u sasvim širokim, opštim potezima, ovaj vernik idealno-nad-svetskog, kao jednu *veliku,* izvanredno retku i zato dragocenu poetsku mogućnost. Ista glad za idealnim, koja je ovog pesnika bacala, po zakonu romantičarskog života i romantičarske duševnosti, pravcem ka ovom karikaturalnom lirizmu, uputila ga je i *brzom osvajanju vrhunskoga sklada,* odbijanjem svakog trajnijeg sukoba, u onoj grozničavosti koja ga je, ustalom, i učinila pesnikom brzog ostvarenja i brzog nestanka. Ono što je njega *odnelo* iz poezije tako vratolomnom brzinom, to je upravo ova brza sublimacija erotičkog, ova brza, i totalna, pobeda nad osnovnim izazovima smrti, ta sama *superiornost njegova nad Erosom,* i nad smrću, ta pobeda nad njima koja je oličena u muzikalnosti *Stražilova* isključivo zato što je slom življeg otpora Erosa sublimaciji i što je poraz ove negativno-tvoračke smrti, *njene* materijalnosti i čitavog kraljevstva njenih oblika. *Oblici se tu rasturaju onako kako se rastura smrt,* a oslobođenje, u vaznesenosti, pokretom nagore, *u nebesa,* ta tiha opijenost koja svaku tvrdinu i oštrinu stvari i tela pretvara u *oblost,* u mekotu idealnog, njihovim rasturanjem, to je ta sveusklađenost kao transcendovani nesklad sveta smrti, i erotike, to su *meke i bludne oči bilja* koje se tu otvaraju, u velikom iskušenju ove oslobođenosti koja je sloboda za Lepo kao sloboda od smrti, ili kao sloboda od egzistencije (prema smrti), na koji je ovde osuđen Crnjanski svojom apsolutnom negacijom, koja je i negacija negacije, ili afirmacija *praznine,* u slavu komedijantstva prividnog bića ili bića ove slobode. To Lepo, što vreba između redova *Stražilova,* u kome ima izvesne izveštačenosti (pa, povremeno, i *slatkoće,* nečega saharinskog) kao i u svakoj apsolutnoj nađenosti koja je izgubljeni sukob i izgubljena tragičnost (unutrašnja napetost), jeste Lepo ovoga gubljenja duha koji je duh u protivurečju ili *nije duh nego to Lepo:* ova lažna, izigrana, i zato *lepa smrt,* čisto poricanje njeno, ona sublimacija, koja tu zahvata sve, nezadrživo: i kod Crnjanskog, ovde, *Lepo je smrt smrti.* Sve visoko-harmonično, sublimno i materijalno u poemi *Stražilovo,* njena punoća zvučanja, a na osnovu ovog razrešenja sukoba ili oslobođenja od njega narcističko-estetizirajućim oslobođenjem od sveta, jeste *opasnost* za ovu poemu jer je savršena sloboda; sve Lepo, naglašeno ovde kroz *umor i nehaj* Crnjanskog, koji su umor i nehaj za sukob, ugrožava ovu poemu utoliko više ukoliko je ona, u ovom

smislu, *savršenija.*[51] Ona je zaista savršenstvo, ili »najčistija lirika, (. . .) ponos srpske književnosti«,[52] ali u tome je i njeno *vrebajuće nesavršenstvo;* sluh i duh kao da bi, ponekad, sa nagonom za sukobom *kao za samim bićem* kroz sukob, u

[51] *Ugrožava,* ali nikada i stvarno ne poništi: Crnjanski, koji je u ovome vrhunskom času svoje poezije, koji je i vrhunski čas njegove negacije sveta, nezadrživo ide i u negaciju ove negacije, preobražavajući se od anarhiste u estetu, ali on je estet koji živi od negacije: on još *čuva vezu sa njom.* Poema *Stražilovo* je vrhunac anarhističke (totalne) Crnjanskove negacije sveta, koja se iskazuje i kao sama negacija *materijalnosti* sveta, ili kao njegova dematerijalizacija, koja je *lepa* (jemstvo estetizma), i, kao takva, u apsolutnom protivurečju sa anarhizmom, ali sam početni impuls negacije tu nije »ukinut«, nego se *čuva* u ovome *procesu* svoga samo-negiranja. *Stražilovo* je ovaj estetizam kao samo-negiranije apsolutne negacije Crnjanskovoga anarhizma, vrhunac te negacije upravo kao ova njena samo-negacija. Marko Ristić, koji nije prestao da se divi poemi *Stražilovo* i u vreme kada se, ideološki, i politički, kao čovek levice, okrenuo protiv Crnjanskog, urednika profašističkog časopisa *Ideje* (1934—35), nije osetio da se ova poema zasniva upravo na ovoj samo-negaciji anarhiste Miloša Crnjanskog, da sva njena izvanredna »providnost« duguje sebe upravo »izdaji« ovoga Crnjanskog anarhiste: da je sve sublimno, »fluidno«, vanredno *raspevano* (»eterističko«) u njoj, upravo stvar ove »izdaje«: stvar samo-negacije Crnjanskoga anarhističke negacije, ta sama »izdaja« na delu, a da je kasnije desničarstvo Crnjanskog samo ideološko-politička konsekvencija ove izdaje, njen »prevod« sa estetičkog na ideološko-politički jezik. Šta je *desnica* ako ne duh bez materije ili (ako se zadovoljimo sferom *Stražilova)* ovo *Lepo bez smrti:* bez ružnog? Desno je apsolutna lepota; desno je sklad bez rasklada: jedinstvo bez protivurečja, asonantnost bez disonancije, sentimentalizam bez ironije, afirmacija bez negacije, idealno bez humora (i karikature): savršenstvo bez nesavršenstva, Bogdan Popović, ili *Dučić bez Crnjanskog,* kao apsolutni red bez provokacije ne-reda, ono što *iskušava* Crnjanskog, u poemi *Stražilovo,* i što ga, u toj poemi, ne pobeđuje (pa to *jeste poezija, jer nije desno:* jer jeste, ostaje, čovečansko, ili istina: *sklad u iskušavanju nesklada),* ono čemu on tu odoleva, tako da je ova poema, u stvari, *pesma toga odolevanja,* pesma *na granici ne-životnog Lepog i života (ne-lepog),* pesma koja najveću svoju snagu nalazi upravo u ovome iskušavanju ne-životnosti apsolutno Lepog. Novoromantičari tridesetih godina (a pre svih, kao *najznačajniji,* Desimir Blagojević, u *Karnevalu anđela,* 1930), uzaludno su pokušavali da nastave (da produže) Crnjanskog: u njihovom Lepom, kao apsolutnoj nematerijalnosti, nema negacije: njihov estetizam ne pamti anarhističku negaciju, totalan sukob sa svetom (koji je totalan jer je i sukob sa sopstvenim Ja): njihova »fluidnost« i »eterizam« (»anđeostvo«) su *bez očajavanja, koje je ružno,* ili, tačnije, *bez istorije:* stvar apstraktnog (egzistencijalno nezasnovanog) estetskog opredeljenja, a ne stvar konkretno-egzistencijalnog udesa, kao kod Crnjanskog, čije vrhunsko Lepo, i kada se javlja kao neposredno protivurečje egzistencijalnom, i kada, kao takvo, ugrožava poetsko, ostaje egzistencijalni udes, *Lepo kao udes egzistencije,* kao njena tragika: kao njena *istina.*

[52] Marko Ristić, *Književna politika, članci i pamfleti,* izd. *Prosveta,* Beograd, 1952 (predgovor).

imperativu stvarnoga *biti,* da ovde nađu, u ovoj invaziji usklađenosti, i savršenstva, neku izrazitiju »grešku«, neki bolniji nesklad; oni kao da bi *da se uhvate,* bukvalno, za neku takvu grešku i za neki takav ne-sklad u ovom skladu, kroz koje bi se došlo do življeg dodira sa životom, kroz koje bi se, makar i u najmanjoj meri, vratila neka materijalnost, sa njenom tvrdinom i oporošću, *neko telo ipak,* sposobno za sukob i patnju i zato sposobno za egzistenciju. Ali Crnjanski ovde hoće sklad, zasnovan na apsolutnom redu, sa *izvanrednom jer inračnom ljubavlju* za taj red, s ljubavlju njegovoga razarača, onoga koji hoće red zato da bi mogao da ga porekne iz njega samoga, onoga koji kao Kaliban teži autoritetu reda i poretka jedino zbog toga da bi mogao da ga izvrgne ruglu i, tek tu, kroz ovo obesvećenje i razaranje da dođe do svoga *arijelstva,* do svog nebesništva i *blagosti* u njemu, taj arijelski Kaliban, ali i taj, neizbežno i neizmenljivo, *kalibanski Arijel.*[53] Blagost *Stražilova,* s njegovim elegizmom, i u njegovom duhu vaznesenja kao oslobođenja od

[53] Metafora je Anice Savić-Rebac; u jednom pismu iz 1920 (M. Kašanin, *Susreti i pisma,* I, *Anica Savić-Rebac, Letopis Matice srpske,* 1970, CDV, 6), ona za Crnjanskog kaže da je to »jedan koji bi mogao da bude Arijel, kad ne bi tako često hteo da bude Kaliban. No arijelski elemenat će, nadajmo se, prevladati« i, još, da on »ima instinkta za harmoniju, samo još nema volje za nju«. Svojim izvanrednim sluhom, ona je osetila u ovom pesniku Kalibana, iz Šekspirove *Bure,* čudovišnog gnoma koji ima potrebu za moćnim autoritetom, ali koji je, istovremeno, u stavu dubokog revolta protiv njega i koji ga doziva upravo tim revoltom, da bi ga porekao, ali ona je naslutila i njegovu arijelsku mogućnost (ostajući, i tu, u okvirima Šekspirove *Bure),* kao mogućnost harmonije. Ali, kao čovek *knjiški,* u jednom višem smislu te reči, kao duh koji je verovao da treba živeti izvesnu kulturu (da se iz kulture ide u život, pa i u poeziju), i koji je, sâm, to dosledno sprovodio, sa jednom kongenijalnošću koja se proteže sve i do u samu smrt ovog heleniste, dostojnu junaka antičke tragedije, ona je udarila ovde naglaskom na *htenje.* Crnjanskovo arijelstvo, međutim, ma koliko da pretpostavlja jedan instinkt, nije stvar volje, ni kod njega, nego moranja, onako kako je i njegovo »kalibanstvo« takođe stvar jednog moranja: ono je *»unutrašnjost«* ovoga kalibanstva, onako kako je harmonija, i to upravo idealna, apsolutna, *unutrašnjost* revolta. Samo duh opsednut žudnjom za apsolutnom harmonijom ide u pobunu. Onaj, koji ne zna za pakao ove opsednutosti, ne zna ni za revolt. Kalibanstvo je prokletstvo duha harmonije koja se, svojom nenađenošću, pretvara u pobunu, u sukob, u mržnju, na svaki red kao na nedovoljan. *Autoritet,* zemaljski, je ovde izraz težnje za apsolutnim i apsolutuno-harmoničnim, ali istovremeno i jemstvo revolta zbog njegove neadekvacije idealnom: koliko je nužan, ovom neizbežnom težnjom za idealnim, toliko on nužno mora biti omrznut, izdan. Njegov sjaj moći neizbežno se vremenom pretvara u vatru lomače na kojoj će biti spaljen. Tražioci apsolutno-idealnog u istoriji su neizbežno *izdajnici,* već po tome što ni jedan *istorijski* red ne može da bude *njihov* red.

svega zemljaski tvrdog, u sebe zatvorenog, teškog, materijalnog, od *svega što je zemlja a ne vazduh,* red i oblik a ne apsolutna sloboda (bez oblika, i bez reda), i blato a ne nebo, ta blagost je od ovog i ovakvog rastvaranja reda, iznutra, iz njega samog. *Kalibanski Arijel,* Crnjanski, doživeo je svoj pesnički vrhunac u ovoj poemi, jer je doživeo vrhunac svog kalibanskog arijelstva, svog kalibanskog duha koji, u mržnji na red i poredak, *hoće* taj red i poredak, da bi mogao da ih osporava: poema *Stražilovo* je negacija reda njegovom apsolutizacijom. Crnjanskov stav prema redu ponavlja ovde njegov stav prema smrti: kao što je svojim apsolutizovanjem smrti, kao vrhovnog načela negacije i razaranja naučenog u ratu, porekao samu tu smrt, preobražavajući je u sredstvo „eterističke" oslobođenosti, i lakoće, tako je on, u poemi *Stražilovo,* apsolutizovanjem reda porekao red, iz njega samoga, a ne spolja, neposrednom negacijom. Njegov otpor konačnom obliku, ozakonjenim pravilima versifikacije, u ime koga je pozivao na slobodni stih kao na stih same Slobode, pozivajući se pri tome na mrtve koje treba „naplatiti",[54] ali i na to da se »na Veliki Petak u crkvama našim, sva jevanđelja čitaju u slobodnom stihu«,[55] i koji ga je vodio, u nekim trenucima *Lirike Itake,* stihu izvesne aritmičnosti, čiji se zvuk tvrdine, i oporosti, meša sa zvukom mekote, pobedonosno se ostvario upravo ovako, ne agresijom na red, onereĎivanjem reda, već ovim apsolutnim, do apsurda dovedenim podavanjem njemu.[56] Skrušenost ovog podavanja je *skrušenost oholih,* onih koji sanjaju »ledenu, svemirsku moć«, i koji se *kalibanski* podređuju

Arijelstvo nije sila izvan Kalibana; ono je u samom kalibanstvu, njegova pretpostavka, ali i njegova negacija, kao sama njegova budućnost. Kaliban je osuđen na smrt, kao i njegov autoritet kome on teži mrzeći ga; ta smrt Kalibana je rođenje Arijela, kao što je harmonija smrt disharmoničnog, ali *zahvaljujući* postojanju disharmoničnog: u harmoniju se ne ide iz harmonije; ta smrt je *prividna,* zbog toga, kao što je i sloboda Arijela prividna.

[54] »Svet nikako ne želi da čuje užasnu oluju nad našim glavama. Tamo se tresu, ne politička situacija, niti književne dogme, nego i sam život. To su mrtvi, koji pružaju ruke! Treba ih naplatiti!« *(Objašnjenje »Sumatre«).*

[55] *Za slobodni stih; Misao,* 1922, god. IV, sv. 49—56.

[56] Prikazujući *Otkrovenje* Rastka Petrovića, pisao je on (očigledno i iz svoga sopstvenog iskustva, koje se zove *Stražilovo):* »Lično ja ne mogu da se otmem uverenju da će se, uskoro, vraćati danteovskim geometrijskim oblicima, koje duh toliko traži. Samo, to neće biti bivši banalni četvorougaonici. (. . .) Samo zakoni, čelične opruge, mistični zaveti, daju i u slobodnom stihu, umu i ljubavi ledenu, svemirsku moć« *(Srpski književni glasnik,* 1923, VIII, 5).

autoritetu jednoga reda, kao kraljevski vrhovnog, koji ga čak stvaraju i dozivaju (ovde po proračunima, krajnje tačnim), ali samo zato da bi oslobodili ništavilo iz njega, kao ništavilo apsolutnog reda. Uspostavljanje ovoga reda je oslobođavanje ništavila. Doveden do apsolutnosti svoje, taj red se u duhu rastvara i pretvara u zvučanje apsolutne slobode kao ništavila, tako da je pevanje poeme *Stražilovo* pevanje ovoga rastvaranja, ili to rastvaranje kao pevanje, ta pevajuća agonija. Ono što kod Crnjanskog uvek peva, to je agonija, i to uvek *agonija nekog reda* (onoga Itake, ili reda duha, tela, vizija): to je pevajuće rastvaranje, objavom spaljujuće svetlosti beskraja. *Stražilovo je najviše njegovo pevanje zato što je najviše njegovo rastvaranje* (razvejavanje, i zabludelost u njemu): zato što je tu najviši red, i najviše istaknuti poredak, u savršeno sprovedenoj konstrukciji ove poeme, čiji ritmovi, savršenim ponavljanjem, približuju ne-biću. To, što peva, to je rastvaranje reda prema beskraju, koji je materija apsolutnog reda, u ovakvom ponavljanju, ono arijelstvo koje se, uistinu, može da dostigne samo ovakvim kalibanskim dozivanjem reda. Sudbinska *dvoličnost* Crnjanskova, romantičarska, u njegovoj vernosti Ne-ja, linijom vernosti svom apsolutizovanom romantičarskom Ja, i u njegovoj vernosti slobodi kao samom ništavilu, dobija ovde, u ovom poricanju reda, iznutra, iz njega samoga, najviši svoj *poetski* izraz. Ono što »igra« u ovoj poemi, to je iskušavanje praznine apsolutnog reda, tako da ova čista lirika, kao savršenstvo bespredmetnosti ili slobode, zasnovana je na redu kakav ne poznaje delo ni jednoga drugog srpskog pesnika, na organizaciji apsolutno samosvojnoj a tako strogoj da ostavlja utisak monumentalne arhitekture.[57] Svakako, ta »monumentalna konstrukcija arhitektonskih masa ne protivu-

[57] Ovaj, apsolutno samosvojan red, kome nema premca u celokupnoj srpskoj poeziji, ostvario je pesnik za čije pesme je kritika tvrdila da su pune »prljavih cinizama, potpuno neuspelih kalambura, tandarabroća, i preklapanja: onoga što naši ljudi na jugu katakterišu rečima tara-patara i tandara-mandara« (Branko Lazarević, *Lirika g. Crnjanskog; Srpski književni glasnik,* 1921, II, 7), a za čiju poetsku prozu, *Dnevnik o Čarnojeviću,* nalazila je da je »roman živaca, dnevnik bolesti jedne fantazije. Pokreti haotični, spoljni, fizički, bacakanja piščevog pera pod abnormalnim nadraženjem maloga mozga. G. Crnjanski u tom svom dnevniku ne postoji kao individua jer se večito kreće i nema vremena da se zadrži malo i na sebi. Stanje potpune nevrastenije. Nikakvih pokreta duše, nikakve ličnosti. Shvatajući u svojoj fantaziji a ne u svojoj umutrašnjosti (?), shvatajući kroz Peštu a ne kroz svoju dušu, umetnost kao neograničenu slobodu, hoteći da pokaže celom svetu tu svoju slobodu slično maloletnoj deci koja

reči lakoći i smaragdnoj prozirnosti materijala od kojih je sagrađena, ni spontanosti elemenata koji su u nju ugrađeni«,[58] ali ovaj utisak neprotivurečnosti arhitektonski masivnog prozirnosti, i konstruktivnog svepobedno-spontanom, taj utisak likujuće lakoće postignut je upravo ovim unutarnjim protivurečjem duha stroge organizacije: lakoća, koju otkriva *Stražilovo,* jeste praznina u koju posvećuje stroga organizacija, dovedena do agresivne shematičnosti. Crnjanski, *arhitekt praznog,* jeste ovde neizbežno *ekstremni shematičar* u postupku. Poema *Stražilovo* je vrhunska tačka njegove poezije zato što je vrhunska tačka njegove *duševne samosvesti,* trenutak u kome je njegovo kalibansko-arijelsko protivljenje konačnom redu, njegova žudnja za lakoćom u beskraju, došlo do najviše svoje svesti kao do ove svesti da je beskraj *oslobođavanje* od reda a ne *oslobođenost* od njega, da je za njega čak potreban red što je moguće strožiji. Njegovi lirski stihovi, u duhu „eterizma", iz *Lirike Itake,* pisani u slobodnom stihu ali i u znatno slobodnijem poretku, daleko od ovakve, matematsko-arhitektonske shematičnosti, kao što je ova koju on u *Stražilovu* nameće svom slobodnom stihu (pa je otuda slobodni stih tu u funkciji strogog konstruktivizma), daleko su manje fluidnosti, imaterijalnosti i lakoće od stihova ove savršeno organizovane poeme koja ispunjava svoj sopstveni kanon, koja se diže, kao katedrala od svetlosti i zvuka, na savršenom statičkom proračunu, zasnovanom pre svega na shematskom smenjivanju *dva modela* strofe, od kojih je prvi s lajtmotivom »Lutam, još, vitak, sa srebrnim lukom«, a drugi sa refrenom: »I tako, već slutim« (oba ova lajtmotiva razvijaju se, u pesmi, kroz varijacije, ali sasvim neznatnog odstupanja). Između strofe prvog modela, u kojima je stih širi, *ekstenzivan,* i kao upućen samome utapanju u beskrajnost, u ćutanje, preko narativnosti, blago naznačene, i strofa drugog modela, sa stihom veće sabijenosti, odsečnim, kategoričnim, neprestano je smenjivanje, *po unapred datom pravilu,* u jednoličnom ali upravo zato omamljujuće-utešnom ritmovanju. To krajnje pravilno smenjivanje ova dva osnovna

smatraju nemoral kao viteštvo samo da bi sebe istakla on se baca u perverzna nadraživanja, u bezobzirnosti. (. . .) Ima u njemu peštanskih burdelja i rapavi smeh nevrasteničnih, promašenih genija« (Velibor Gligorić, povodom *Dnevnika o Čarnojeviću, Nova svetlost,* 1921, II, 7).

[58] Marko Ristić, *Tri mrtva pesnika; Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti,* knj. 301, Zagreb, 1954; v. u Ristićevoj knjizi *Prisustva,* izd. *Nolit,* Beograd, 1966.

obrasca, širenjem i sužavanjem stiha, laganim uzdizanjem i spuštanjem, odlaženjem i vraćanjem, kao pri ujednačeno-ritmičkom disanju ili širenju i skupljanju ruku što opisuju, pokretima izvanredne mekote, arabeske po vazduhu, ali po modelu što se neprestano čuva, jeste trijumf datog obrasca od koga nema oslobođenja, i jeste metoda same beskrajnosti koja osvaja ritmom ujednačenosti, u monotoniji ovoga rezigniranо-utešnog ponavljanja, ciklički, iz kruga u krug, *u istome*. Nigde se kao u *Stražilovu* ne otkriva koliko je služba shematskom u stvari služba beskrajnom. Utešna monotonija *Stražilova* je monotonija beskraja ili ova monotonija obrasca u ponavljanju, ali u kojoj se svest o tom obrascu gubi, do potpunog nepostojanja, *u svevlasti duha beskraja kao ovoga duha ponavljanja*. Nema izlaska, u ovom ponavljanju obrasca, i to je upravo jemstvo njegovog preobražaja u beskrajnost; prozirnost *Stražilova* nije u protivurečju sa ovim njegovim *poretkom svirepog broja;* već je to sama unutrašnjost ovog tiranskog, svirepog broja (kao što je to, uostalom, i *u svakom* tiranstvu): *blagost i beskraj kao da su skriveno biće broja* koje se može osloboditi samo ovakvim potčinjavanjem tom broju, samo ovakvom apsolutizacijom njegovom, samo ovim obogovljenjem jednoga reda i poretka koji će, upravo kroz to svoje obogovljenje, da dođu do ovoga svog *rastvaranja,* do ove sopstvene svoje negacije. *To je oslobođavanje beskraja iz broja.*[59] Beskrajno je »duša« ograničenog. Gde je

[59] Poema ima 42 strofe. Ako se ne uzmu u obzir prva i poslednja strofa, koje su, inače, istoga tipa, nju sačinjava šest grupa, posebno neoznačenih, od kojih svaka ima dve strofe od po sedam stihova, tri od po četiri i, najzad, dve od po pet stihova. Jedino poslednja grupa nema dve završne strofe od po pet stihova, nego samo jednu. — Ovo krajnje pravilno smenjivanje produžava se, i produbljuje, upravo algebarski shematskim smenjivanjem dva osnovna modela-strofe, sa početnim stihom-lajtmotivom, neznatno korigovanim (model: *»Lutam, još, vitak, sa srebrnim lukom«,* i model: *»I, tako, već slutim«).* Prvi model, uvek od pet stihova, javlja se naizmenično, kao šesta a zatim kao osma strofa (to su strofe 1, 7, 15, 21, 29, 35—36, 42; odstupanje od ove sheme je u strofama 35, 36, koje slede jedna drugoj), i, u pojedinoj grupi, kao poslednja ili pretposlednja strofa. Drugi model, *»I, tako . . .«* (koji varira: »I, tako, bez tuge«; »I, tako, bez veza«; »I, tako, bez bola«; »I, tako, bez groba«; »I, tako, bez lica«; »I, tako, bez reči«; »I, tako, bez zvuka«; »I, tako, bez kretnje«; »I, tako, bez tame«; »I, tako, bez reda«; »I, tako, bez mora«), javlja se, u strofama od po četiri stiha, uvek u grupi od po dve strofe, rastavljene jednom strofom (4, 6; 11, 13; 18, 20; 25, 27; 32, 34; 39, 41), s tim što je, u poemi, prva od ovih strofa uvek peta u nizu. Ovaj model ima dve podvarijante: *»I ovde«* (»I ovde, proletnje veče«; »I, ovde, rumen krina«; »I ovde, reku jednu«; »I ovde, bez boje tajne«), i drugu: *»I mesto«* (»I mesto da vodim,

beskrajnost nema raznolikosti; *beskrajnost je siromašna:* ona traži krug, kao apsolutnu formu, koja je trijumf istog u svakom njenom segmentu, kada je kretanje neprestano vraćanje, ili

pogledom zelenim«; »I, mesto svoje sudbe sa užasima novim«; »I, mesto srebrnih pruga, zabrežja i reka«, u kombinaciji sa neznatno promenjenim: »A, mesto svog života, davno živim«; »A, mesto svog života, znam da, po vidiku . . .«). Savršena aritmetička pravilnost i tu vlada: podvarijanta »I ovde«, uvek u strofi od sedam stihova, jeste prva strofa svake od šest grupa pesme, sa težnjom da u pesmi bude svaka četrnaesta strofa (strofa 2, 16, 30. i 37; odstupanje je između strofe 30. i 37, gde je to sedma strofa), dok podvarijanta »I mesto«, u strofi takođe od sedam stihova, uvek je sedma strofa pesme (3, 10, 17, 24, 31, 38) ili svaka druga strofa pojedine grupe, kroz varijacije, ovih osnovnih modela strofa, sa refrenskim početnim stihovima, koji se napuštaju da bi im se, s krajnjom pravilnošću, vratilo u aritmetički određeni trenutak, s neizbežnošću monotonije koju izaziva jednolično smenjivanje amplituda talasa (nekoga umornog, lenjog mora), tako što, uglavnom, prvi model sa slutnjom pada, jemči uzdizanje, a drugi model izražava pad talasa, opasnost ćutanja. — Nikada, dakle, to nije red koji *neposredno* trijumfuje: svaka od ovih osnovnih grupa poeme, i, u njoj, svaka strofa, jeste iskušavanje reda neredom, ili nemogućnost reda da se uspostavi, u svojoj punoj vlasti; ali to je red koji *posredno,* i tim dublje, trijumfuje: red unutar ovih grupa, koji se ostvaruje njihovim ponavljanjem, tako da sva sloboda, unutar grupa, otkriva se kao prividna sloboda, i tako da je slobodan stih u funkciji ovoga reda, njemu nadređen. Svaki individualitet, u stihu, u strofi, otkriva se, ovim ponavljanjem, samo kao varijanta ovoga reda, koji se neprestano, i neumoljivo, vraća: to je *ponavljanje, koje individualitet svodi na varijantu,* ponavljanje koje degradira individualitet utoliko više što je, stvarno, beskonačno: poema *Stražilovo,* kao ovih šest istih grupa, koje se na isti način ponavljaju, kao da bi mogla da se produži u beskraj; ono što ona ističe, pre svega (i što je u njoj jače i od reči i od vizija), to je ovo krajnje pravilno smenjivanje istih grupa, koje produbljuje, u sluhu i u duhu, pravilnost smenjivanja modela strofa unutar grupe: to je *kretanje u istom,* kao sama beskonačnost. Ovo kretanje u istom traži varijacije, unutar grupa poeme, da bi moglo da se uspostavi: tačno onako kao što beskraj, koji je ponavljanje istog, i u tome smislu jedan apsolutni red, traži naš individualitet, našu pojedinačnost, da bi likovanjem nad njim, i otkrivajući ga kao iluziju invarijantnog, mogao da postoji. U apsolutnom redu ne postoji beskraj: apsolutnom redu potreban je individualitet; on se ostvaruje isključivo poricanjem tog individualiteta. Ništavilo, kome posvećuje *Stražilovo,* jeste ništavilo individualiteta, a sámo ovo posvećivanje jeste posvećivanje u red koji se ostvaruje, trijumfom nad individualitetom. Ne-biće tu nije u neposredno izraženoj slutnji tišine, koja će na kraju sve da stigne (». . . ali, polako, tragom svojim, slutim, / tišina će stići, kad sve ovo svene, / i mene, i mene«), nego u ovoj tišini što se ostvaruje samim kretanjem poeme, a koja je tišina individualiteta kao pesma beskraja, pesma koja je suštastvena pesma ove pesme: pesma kao »strukturiranje« svega individualnoga, njegovim podvođenjem pod obrazac, kao njegovim ništenjem. To je romantizam, »sa rasutim žutim lišćem, što, sa groba Branka, / na moj život pada«, ali romantizam na poslednjim svojim padinama: dok čuva ovo »žuto lišće«, dovodeći ga do sjaja estetizma prozirnosti i prividnosti, ovaj romantizam se oglašava na samoj granici epohe individualizma: beskraj, koji se tu uspostavlja, romantičarski je stilizovan (i, kao takav, zar

prividno kretanje: *kretanje ka prividu,* u privid, kretanje koje opriviđuje i svet i jezik, pa je zato *Stražilovo* poema kretanja jačeg od reči, od značenja, od simbola koji ostaju u stanju polu-definisanosti. Muzikalnost Crnjanskog, u ovom vrhunskom času njegovog »eterizma«, kao »materije« beskrajnog, koje ništa ne pamti, i ništa ne doziva, jeste muzikalnost ovoga *ujednačenog kretanja,* bez naglih promena u ritmu, bez istaknute sinkopiranosti, bez reskog i tvrdog tona, kojim je on, pre toga, u izvesnim trenucima *Lirike Itake,* umeo da rukuje, u slavu sentimentalističko-ironičnog, groteskog crteža svog romantičarskog anarhizma, koji ovde, u punom ostvarenju negacije, negira i samog sebe, gubeći se u »eteričnosti« beskraja.

To je najviše iskušenje i najviša pobeda duha apsolutne slobode: dekonstrukcija iz konstrukcije, beskraj iz broja, bez potresa (koji vraća svetu), u blagosti rastakanja, kao u blaženstvu agonije duha, i svesti, u ritmovima uspavanke koja uspa-

stvarno ne pripada prošloj epohi?), ali je to beskraj koji se uspostavlja ništenjem svakoga individualiteta, beskraj čija moć je u našoj nemoći, beskraj kao totalnost što živi od naše nemoći, i čije smo mi samo puke varijante, puka ne-bitnost kao funkcija bitnosti: beskraj ove epohe, dakle, koja šta je drugo nego epoha ništenja svakoga individualiteta? *Stražilovo* je na razmeđu epohâ: romantičarsko atmosferom, tonom, ukusom (koji je, ipak, ukus za *Weltschmerz* prošloga veka, uprkos svojoj ironiji, i kroz tu ironiju), ono pripada ovom veku koji svaki individualitet otkriva kao puku iluziju. Stvarna smrt, koju ova poema objavljuje, romantičarskim gestom, nije samo smrt »sa rasutim žutim lišćem (. . .) sa groba Branka«, u stilu modernističkog novoromantizma, nego i smrt samoga tog romantizma, koga nema bez jakog osećanja individualiteta, smrt same epohe individualiteta. *Stražilovo* je vrhunac novoromantizma upravo kao ova *»labudova pesma« romantizma: pesma duha individualiteta koji sebe otkriva kao puku iluziju, kao privid.* Providnost, koju nalazi ova poema u jeziku, jeste providnost ovoga individualiteta koji se, u samome sebi, otkriva kao puko prividan: to je prividnost individualiteta u agoniji, padom u ne-biće: sjaj svetlosti beskraja, kao mraka individualiteta, kao njegovoga »razlivanja«, i *estetizam,* ali sa dušom u ništavilu: estetizirano ništavilo, ili kolebanje između estetizma i ništavila. Ako sâm Crnjanski nije »ponovio« *Stražilovo* (ako nije pokušao na njemu da zasnuje buduću svoju poeziju), to je zato što je ovo kolebanje neponovljivo: ono je mogućno samo kao ovaj trenutak u susretu epohâ, njihovoga ukrštanja i iskušavanja, kao ovo estetiziranje ništavila, ali kojim, nezadrživo, napreduje ništenje tog estetiziranja: posle 1921, i u Crnjanskovoj, sveređoj, pesmi, sve je u znaku tog ništenja duha estetiziranja, u znaku oslobođenja ništavila od sjaja prividnosti i priviđenja, u sve dužem i sve dubljem ćutanju, usred epohe koju je otvorio, *Lirikom Itake,* ovaj pesnik, ali koja je bila upućena sasvim drugom govoru, onako kako biće, osuđeno u njoj na ništenje, nije u svome samoponištenju moglo, rezignirano-sentimentalistički, i sentimentalističko-ironijski, da traži i nalazi privilegiju vrhunske estetske senzacije gubljenja u beskraju.

vljuje očaj stvari i bića, koja baca u letargiju, ka sve dubljoj van-sebnosti, i ne-stvarnosti, u ne-stvarnom svetu, ali i na putu komedije i komedijanstva Crnjanskovog. *Idealno je komedijantsko.* Kolo, u koje se uhvatio Crnjanski u *Stražilovu,* jeste kolo smrti sveta, kao smrti stvarnosti svetske, i stvarnosti njega samog, te njegove *smrti smrti* koja će ovaj duh komedijanstva da objavi kao samu kob ove idealnosti, gotovo istovremeno, i istim mahom bića, kada i samu tu idealnost. U *Stražilovu,* tako, ovaj pesnik uvek izvornog početnog impulsa, ali i osuđen (uvek) na rascep između sentimentalizma i ironije van-sebnosti, jeste i pesnik koji se, u ovoj najvišoj svojoj istini, teatralno stilizuje, a njegova teatralnost je komična, onako kako se idealnost, kojoj se on ovde prepušta, u ovoj slatkoj agoniji, u toj smrti sveta, objavljuje kao apsolutna harmonija estetizma, ali, istovremeno (iako duboko potisnuto) i kao komedija u ostvarivanju tog idealnog sklada. Ima nečega teatralno-komičnog, stalno, u ovom idealnom (i idealističkom) *Stražilovu,* u *gestovima* ovoga pesnika, njegovoga tela projektovanog tu, narcistički, ali i po nužnosti ovoga romantičarskog sebevidnog udvajanja, i njegovih ruku, kojima on neprestano, nad nama, na nebesima, nešto radi, prekršta ih preko oblaka (»prekrstim ruke, nad oblacima belim«), rasipa trešnje (po svetu, po nama, po svom »duhu obolelom«), ili miluje vazduh (»Milujem vazduh, poslednjom snagom i nadom«), u tome kosmizmu koji je, duboko potisnuto, a neodoljivo, ipak, u suštini svojoj, pod talasima sentimentalizma i egzibicionističkog samo-prikazivanja, komedijantski patetičan.[60]

[60] *Kosmička* lirska pustolovina ove epohe, i ona Siba Miličića i, naročito, ona Ranka Mladenovića, nedvosmisleno je *komična:* ovi »kosmičari« otkrivaju se kao komični upravo svojim kosmičkim letovima, što podsećaju na letove cirkuskih akrobata. Tu komičnost, svakako, otkriva i samo vreme, kroz totalnu promenu mitologije kosmosa; ali, ta komičnost prisutna je i u svesti ovih pesnika: oni ne uspevaju da je sakriju, a Ranko Mladenović na njoj je, svesno, izgradio svoj stil. Crnjanski, dublji pesnik od njih, nije ni žrtva ove komičnosti, niti pokušava, napadno, kao Ranko Mladenović, na njoj svoj govor da zasnuje; ali on se svesno otvara ovoj komičnosti, usred svoje sentimentalističko-melodramske patetike, osećajući je kao neotuđivu od te patetike, i on je zato neguje: »I ovde, rumen krina, / sa devojačkog rebra, / ja, zorom, *umorno brišem,* bez milina. / A kad utopim čun Mesečev, od srebra, / u novo more jutra i trave, / *sednem na oblak,* pa gledam svetlosti, / što se po nebu, iz moje strasti, jave«. *Izvanredni* lirizam postiže se apstrahovanjem sveta, ali i apstraktnim radnjama, koje su, kao bespredmetne radnje (ono »umorno brisanje« rumenog krina sa devojačkog rebra, ili utapanje Mesečevog čuna u more jutra), ne samo anti-utilitarne, nego i anti-empirijske, ali zbog toga i prožete izvesnom komičnošću. Te bespredmetne

Ako je Crnjanski doista kosmički aktobata srpske lirike, on je i jedan kosmički komedijant, zaljubljen u sebe, ali i spreman da prihvati osudu na smešnost, zbog ove samozaljubljenosti, da je stilizuje, u znaku nenapadne, blago-ironične, karikaturalnosti. On je sebevid, svoj sopstveni reditelj *(Stražilovo* je, kao i *Dnevnik o Čarnojeviću,* jedan *Crnjanskov film o Crnjanskom,* film u kome je on jedini glumac), a ovo sebevidstvo je udvojenost na delu, ona koja traži sentimentalnost isto koliko i ironiju, i koja ističe u prvi red nalog auto-stilizacije, jer nužno ide iz ovoga osećaja sveopšte proizvoljnosti kao sveopšte komedije. Sve je komično, jer ništa nije nužno: sve je u proizvoljnosti u kojoj egzistencija postaje kao rečenica što prelazi preko stvari i bića, i izvan njih, u ovoj van-sebnosti, kao nadirućoj praznini što crno zrači iz svakoga susreta reči, vanredno lakih, jer obolelih od praznine. Mi smo glumci: *i jesmo i nismo,* mi smo u ulozi, ili kao neke slike koje se *umesto nas* šetaju po svetu, kao Crnjanski, u nebesima Toskane, koja je i Stražilovo i Toskana, u slutnji smrti, nestajanja, koja je i ojađenost i sreća oslobođenja. Sve naše reči i rečenice, sa svim svojim vizijama i zvucima, ne prestaju da stvaraju prazninu, a praznina kao da traži te naše reči i rečenice, pretvara nas u pisce, u stiliste. Svevlast stila iskazuje se kao svevlast ništavila. Mi smo *laki* (tu gde su reči umesto stvari: gde sva materija kao da će da se preobrazi u zvuk), ali zato što smo prazni. Nematerijalnost, koju osvaja ova

radnje stvaraju bespredmetnost, a ta bespredmetnost je ova apstrakcija (ovaj pejzaž apstrakcije), ali i ova, nezadrživa, komičnost: »sednem na oblak . . .«. To je lirizam, kao senzacija ovoga apstrahovanja (tog stvaranja lirske apstrakcije), na putu ka apstraktnom kosmosu (ili kosmosu apstrakcije), ali sa neizbežnim akcentima komičnosti ovoga obespredmećivanja sveta bespredmetnim radnjama: svest, koja se predaje senzaciji ove strofe, doživljava visoki lirizam ovoga apstrahovanja, ali to apstrahovanje, ipak, ne uspeva *u potpunosti* da poništi njeno znanje komične bespredmetnosti »brisanja« krina sa devojačkog rebra i, posle njega, onoga: »sednem na oblak«. Crnjanski to zna; okrenut apstrakciji, kao nad-stvarnoj slobodi, on hoće te krajnje bespredmetne radnje, i uporno se, tokom cele poeme *Stražilovo,* njima posvećuje, ali on, romantičarski ironičar i samo-ironičar, čuva i sâm svest o komičnosti bespredmetne radnje, kao svest da u kosmosu njegovoga novoromantizma možemo da postignemo lakoću samo po cenu izvesne komičnosti; kad napiše: »Sednem na oblak«, on isto toliko manifestuje svoju okrenutost nad-stvarnosti, koliko i ovu svest o komičnosti te pustolovine; on ne krije tu svest, ne pokušava da je poništi, već je kontrapunktira sa svojom melanholično-rezigniranom lepotom apstrakcije, tako da je to stalno susretanje komike i estetizantske rezignacije, ono za šta ne zna ni jedan od brojnih njegovih podražavaoca.

poema, »prozirnost« koja ovde prodire u jezik, to je ova *egzistencijalna »prozirnost« kao proizvoljnost.* Sreća od lakoće, velika sreća poezije ovoga jezika, ovde je nesreća od praznine, koja ostaje između nas i nas samih. Ova praznina je jemstvo razlivanja svega, u ljubavi koja uvodi u »slabost zraka«, u duh bez snage, kao u sami duh ovoga razlivanja: to je lepota razlivanja, ali lepota pod blagom ironijom: *lepota uzaludnosti, ali i uzaludnost lepote,* i, sa njom, neka komičnost, što tera na podsmeh, na samo-karikiranje, u ovom sentimentalističkom komedijanstvu koje će otvoriti *Dnevnik o Čarnojeviću,* već prvom rečenicom: »Ponegde padne neki žuti list, i ja mu klimnem glavom«. To je svest ovoga sentimentalističko-ironičkog udvajanja, ovoga sebevida, tog *Doppelgänger-a,* usred sveta kao ne-sveta i idealnoga (stvarnoga ne-sveta), kao jedino mogućnog sveta.[61] Od jednog do drugog osmeha i podsmeha, klimanja glave, odlaženja i dolaženja, melodramske teatralnosti i ironije, težnje za kontinualnim melodijskim oticanjem rečenice kao »razlivanja« (pod milujućim rukama-»senkama«), i provokacija diskontinuiteta, koji čini da u rečenicama ima nečega kidljivog (i koje seje zareze, neštedice, protiv svih sintaksičkih pravila, a pre svega protiv pravila ove htene kontinualnosti), a

[61] Fenomen *Doppelgänger-a* i *romantische Ironie* kod M. Crnjanskog prvi je uočio Aleksandar Ilić (u članku *Sumatraizam Miloša Crnjanskog; Raskrsnica,* 1924, I, 2), pesnik, mističar, kritičar lucidnog pogleda i ozbiljne filosofske kulture, ali mutnog izraza kojeg svojevrsna intelektualna fantastika čini još mutnijim i često konfuznim. Po njemu, međutim, sebevidstvo Crnjanskovo je delo autoanalize koja udvaja subjekt, čineći ga nestvarnim za njega samog (Ilić citira Benžamena Konstana: »Što se više anališem, sve većma osećam irealnost sebe«), i rađajući »žed za beskrajem« kao za jedinom »čistom realnošću« i romantičku ironiju prema svemu. Dvojnost Crnjanskova je, u osnovi, nekakva »dvojna ekstaza« ovog subjekta autoanalize i ironije. Beskraj je, međutim, u Ilićevoj mističko-intelektualističkoj fantastici, dinamička sinteza kosmičkog i ljudskog: »Beskraj je sišao na zemlju i u koštac se uhvatilo beskrajno malo — da se matematički izrazimo — sa beskrajno velikim. Beskrajno veliko sastavljeno je uglavnom iz Vasione na nebu i Svetskog Rata na zemlji; beskrajno malo sastavljeno je iz miliona uniformisanih, sivih ljudi koji se uzajamno svirepo kolju«. Otuda, u *Dnevniku o Čarnojeviću,* osnovni problem je »problem *duha,* kao koncentracije, i prostora, kao dispersije«; ali, »kako je problem u ovom romanu da se ne postavi problem, već da se bez jedinstva svesti (. . .) istakne da je ništastvenost savršena, a biće nesavršeno«, sve se udvaja »između žeđi njegovog ‚ja', koje hoće da se širi, i žeđi duše, koja hoće da se potčini zakonima kosmosa«, tako da je tu neizbežan bol; od ovoga bola, opet, Crnjanski se spasava tako što se »podaje Kosmosu, depersonališući sebe«, pa je zato njegov sumatraizam »kompozicija u dekompoziciji«.

koji je ipak zadržan u okvirima melodijskoga kontinuiteta, koji je potisnut, onako kako je potisnuta negacija (onako kako se, dakle, u ovome razlivanju kao jedinoj »formi« negacije, i sama ta negacija razliva), sva bića imaju, u sebi, u svojim pokretima, nešto od lutke u lutkarskom pozorištu (koje se preselilo, eto, u »nebesa«): i onaj Rajić, u *Dnevniku,* i Branko Radičević u *Maski* iz 1918, (koja može, zaista, jedino da se nazove *poetičnom komedijom,* kako ju je Crnjanski nazvao, jer je poezija, u ovoj proizvoljnosti van-sebnosti, neodvojiva od komedije), i sâm Crnjanski, kao taj Rajić, kao Branko Radičević. Ništa ne uspeva (i neće) u sebi da se uspostavi, i zato ima lakoće i lepote, u bludnji, u komediji apsolutne slobode-ništavila, u ovome *estetizmu nihilizma* u kome stih, sa nivoa najprimarnijega iskaza: »Sve to ne zavisi od mene«[62] može da se poetizira: »Smrt moja zavisi od pevanja tica«,[63] onako kako sopstvena nepitanost, ili poreknutost sebe kao uzroka, može da se uzdigne do poricanja svakoga uzročno-posledičnog sistema, ali tako što je to, nužno, i poricanje uzroka i posledica: u lirizmu sentimentalističkog »Smrt moja zavisi od pevanja tica« nema ni smrti ni ptica, nema egzistencije, ali ima sentimentalnosti i komedijanstva što počinje tamo gde se proizvoljnost, suprotstavljena zatvorenom kosmosu kauzaliteta, pokušava da uzme za slobodu, pod pogledom svesti koja nepodmitljivo zna da smrt moja ne zavisi od pevanja ptica, i koja neodoljivo unosi notu podsmeha u ovaj melodramsko--romantičarski sentimentalizam, potkazujući ga kao »afektiranost«, u času dok se on ostvaruje. Najveća dubina, do koje je došao ovaj duh bludnje, jeste dubina našeg odsustva, naše prividnosti: paradoksalna *dubina površine,* ili dubina tragedije tog sentimentalističko-komedijantskog bića bez dubine, kao bića bez tragedije, ili bića slobode koja se ostvaruje našim pretvaranjem u senku i u zvuk: u tu vanrednu estetsku senzaciju, sa korenom u ništavilu. To je lepa smrt: naše raspadanje kao razlivanje, »krv mlaka« kao »rosa / dalekih rumenih oblaka«, duh »bez snage«, kao »slabost zraka«,[64] ali i kao svetlost koja sve osvaja, u kojoj se gubi Itaka, tako da ovaj negdašnji Odisej

[62] *Život; Lirika Itake.*

[63] *Vetri*

[64] »Već davno primetih da se, sve, razliva, / što na brda zidam, iz voda i oblaka, / i, kroz neku žalost, tek mladošću došlom, / da me ljubav slabi, do slabosti zraka, / providna i laka« *(Stražilovo).*

anarhista konačno više nema gde da se vrati, sposoban još samo da se upita, pre nego što i sâm ne iščezne u toj svetlosti: »Zar sam to ja, što upaljenim pogledom spržim, / sav taj svet, kuda više ne mogu da se vratim?«

Bogdan Čiplić

Onaj ko traži poeziju sublimacije ne treba da uđe u kuću Bogdana Čiplića: nagnut nad svojim svakodnevnim kruhom, ili nad pisaćom mašinom, okružen salašarskim muvama, on mrmlja, monotonim glasom, duge svoje pesme o alvi i lubenicama, o tome šta ko puši, ne težeći da sažme svoj izraz, i kao neprestano ističući iz sebe samoga. Nema u njemu ničega od želje za koncentracijom, a često ni za većom koherencijom pesme, tako da se ponekad čini da je pisaća mašina, u čije tastere udara dok piše te pesme, kao po nekoj beskrajnoj rolni hartije što neće prestati da se odvija pod valjkom, sva rashodovana, da ječi, škrguće, zvoni i smeje se kao neka stara paorska kola što ne prestaju da putuju Banatom, ispod Čiplićevoga prozora, čak i kada je Čiplić beskrajno daleko od Banata. On se razliva kao Banat u njegovim vizijama; on je, kao i Banat, polje, i tišina po njemu; ali on je i ritište, mulj i blato, prljava mračna voda, carstvo utopljenika i zlih duhova, i on i neće da bude ništa drugo: on kao da pristaje jedino na ovo razlivanje, kao nekakav Banaćanin kome nikada nije dosta Banata.

Ne postoji drugi pesnik vojvođanski koji bi, u tome, mogao sa njim da se meri. Čiplić hoće da bude u svemu i da bude sve i svako: nijednu stvar ne bi hteo da ostavi netaknutu i nijedno lice neproživljeno. Po pesničkoj vokaciji *paor* pre svega, on jeste i saler i bokter, kovač i šahter. On menja lica kao glumac. Žarko Vasiljević (koji je takođe ušao u Čiplićevu pesmu: »poslednji mohikanski šešir srpskog glumaštva novog, / poetska glava

njegova, sa kosom u loknama sedim i klasičnim profilom«,[1] nedvosmisleno prethodi Čiplíću svojim dugim stihovima čija monotonija, iskušavajući prozu, i uvek između blagog humora i gorke melanholije, kao da treba da ponovi graždansku Vojvodinu u vreme kad je za nju sunca bilo još samo u sećanju retkih pesnika; ali, pod svojim »mohikanskim šeširom«, on je »igrao« samo građanskog anti-građanina. Čiplić je prevashodno pesnik paora i, kao takav, *materijalniji* od Vasiljevića, oporiji, teži i intenzivniji od njega, a ne retko čak i *aljkav,* bezbrižan prema zahtevima organizacije pesme (kao da ti zahtevi, za njega, na neki način jesu uvek pomalo »graždanski«?), i veoma često u opasnosti da se izgubi u masama reči, asocijacija, slika, boja i zvukova kojima se predaje bez kontrole, željniji njih nego same pesme, i verniji sopstvenome doživljaju, koji ga obuzima dok piše pesmu, nego njenim zahtevima. Ali on je i neuporedivo obuhvatniji i, što je još značajnije, u samoj svojoj osnovi, neuporedivo *uopšteniji* od Vasiljevića: ako njegovi široki stihovi, dok se *gomilaju,* kao nekakav narod koji odasvud izvire (iz birtija, crkava, bokternica, kovačnica, dućana, salaša, ravnica, ritova, blata i neba Banata), tako često izazivaju sećanje da je Čiplić prozni pisac (i to *realistički),* najverovatnije je to stoga što bi on svuda da uđe, sve da vidi (ni jednu jedinu stvar da ne zaboravi!), ali koji bi i da se sa svima saživi, sa svakim mogućnim Ja: da ne bude samo onaj koji govori o drugima, u trećem licu, nego i da bude *prvo lice tih drugih.* On ima svoj jezik, ali ne jednom taj jezik napušta, u ovom pokušaju poistovećenja, pa tada govori jezikom paorskim, ali i jezikom »graždanskim« i crkveno-slovenskim, pa i jezikom bečejskih Jevreja. Tada se ukazuje, u toj jezičkoj polifoniji, kao pozorište u kome se prikazuju tipovi Vojvodine; sociologija, etnografija i etnologija tu su nežaobilazni instrumenti ovoga Čiplića kao pozorišta tipova, ovoga Čiplića koji se preobražava, od jednoga do drugog tipa, ali koji se, takođe, i *uopštava.*

Osnovni njegov pokret je *pokret ka drugome (i drugačijem), kroz ovo uopštavanje.* On govori samo posredno, i uopštavajući se. Kad god je pokušavao da progovori neposrednije, da umanji (pa čak i da slomi i odbaci) ovu kob posrednoga (i posredovanoga) govora, da ne govori kroz druge i kroz drugačije, nego da

[1] U pesmi *Mezimče srbsko;* v. u knjizi *Lek od smrti,* izbor i predgovor Rade Konstantinović, izd. *Matica srpska,* Novi Sad, 1969.

progovori neposredno, iz svoga sopstvenog Ja, u stilu lirike subjektivnosti koja, svojim raspevavanjem, treba da se univerzalizuje, i da postane lirika svakoga Ja, on je doživljavao poraz. Njegova prva zbirka, *Poljana* (Novi Bečej, 1930), nije promašaj poezije, — i to potpun (ko bi na osnovu ove zbirke rekao da je Čiplić pesnik?), — samo zbog toga što je prva: u osnovi isti promašaj jeste i u knjižici *Soneti iz Ulmanove kuće,* koju je Čiplić napisao posle najznačajnijih svojih, »vojvođanskih«, ciklusa, u nastojanju da progovori u stilu klasične subjektivne lirike.[2] Ovi porazi Čiplićevi u oblasti lirike subjektiviteta jesu, u stvari, porazi samog subjektiviteta: osnovna svest Čiplićeva jeste svest o ovom porazu subjektivnog, o njegovoj nemogućnosti. *Nemogućnost neposrednoga lirskog govora, u iskustvu Čiplićevom, jeste nemogućnost neposrednoga samo-imanja Ja.* To je udes subjektivnog. Najznačajnije pesme Čiplićeve pamte ovaj udes; na njihovome dnu uvek se oseća neki prisutni, ali sklonjeni i prećutani Čiplić, kao neko Ja koje, pod pritiskom saznanja o nemogućnosti svoje neposredne manifestacije, može da peva i sopstvenu svoju napuštenost samo pevajući o muvama salašarkama:

Iskušani prijatelji,
Najstarije kirajdžije sobičaka.

[2] *Soneti iz Ulmanove kuće* (Novi Sad, 1970; otisak iz *Letopisa Matice srpske,* sveska za avgust i septembar iste godine), nastali su u Americi, u Portlandu, u stilu koji, povremeno, nije daleko od pozno-romantičarske versifikacije: stereotipnost lirske fraze tu se nadmeće sa stvarnim mogućnostima poezije, ritmičkom linijom koja se razvija izvanredno teško. Slutnja smrti (»ne boj se, smrt ti dolazi iz tuđeg stada«, — *Kako)* tek ponekad postane i slutnja poezije, ali uvek u teškoćama prelaska sa strofe na strofu, u nespretnostima, kroz alegorijsko-simboličke usiljenosti: »Umor se hvata čela, / zora se propeti htela, / a dan je pao u mrak — / slabe je snage to krak, / — / za koju nećeš znati / da i tamni ili sjakti, / da i joj je na čelu pčela, il se sa vukom srela / — / Ne mogu tebi dati / što kurjak nema u meni — / jednoj sam samo seni / — / video lik umiveni: / taj nije smeo stati — / za glavu samrt krati« *(Umor).* Izvesna *misterija* tu se, u ovome »primitivno« nespretnom stihovanju i rimovanju, oseća, ali u neprozirnosti ovoga alegorijsko-simboličkog govora koja kao da potiče iz istoga vrela iz kojeg i ova nesavitljivo-usiljena, kruta (i krta) fraza Čiplićeva: iz njegove nemoći da neposredno progovori, da dođe do onoga verbalnog pokreta do kojega je dolazio tek kada je govorio posredno, o drugima i kroz druge. (To je ponovo ona ista samouskraćenost, onaj »vampirizam« iz prve zbirke Čiplićeve, iz pesme *Vampirska elegija:* »Ne, nije ni ljubav, nije ni život niti je smrt. / Tajna je što me na dnu duše drži i loče moj dragi mir. / Ubiću te svojom rukom, svojim dahom, svojim okom, / nad tobom maše krilom crnim jedan ubijeni vampir«.)

Domaća vojska jaka.
Straža odlučna kućnoga mira.
Sa gazdom iz tanjira.
Od zdele do zdele.
Od krpe do krpe.
Od tora do obora.
Od kašike do kašike.
Od usta do oka.
Od kujne do svinjca.
Od pradeda do unuka.
. . .
Staro je to prijateljstvo.
Sažaljuju muve verne.
Sam za ručak u nedelju!
Salašarska familija usred leta.
Ručak gozben bez zuzuka.
Pune muve sažaljenja, pristojnosti.
Iskušani prijatelji u nevolji.
I današnja sveta slava.
Jeste supa slojanjena.
Na prasetu šaka sala.
Lubenica na kraj ručka razbijena.
Opojna je, ukopnela, lepljiva je lubendinja.
Sve to ništa, ništa sve je.
U jendeku na po duži na suncu je crkotina.
To je, gazda, naša gozba, gozba prava,
Nema salaš koji može počastiti, pogostiti.
Strvina se rascvetala, za nas miri.
Oprosti nam, stari gazda,
Oprostite, svi tanjiri

(Muve salašarke).[3] Gde je Čiplić, tamo je neka duboka poraženost: kao neka ovako sagnuta glava (»sam za ručak u nedelju«), oko koje lete muve salašarke, glava na »svetu slavu«, pred supom slojanjenom: *realizam,* koji ovde dolazi od pune vlasti, nosi u sebi ovo prećutano, ali duboko, iskustvo poraženosti: iskustvo ovoga sklonjenog, i neprestano kao odlaganog Ja, neku njegovu deziluzioniranost; to je realizam na koji upućuje poraz ovoga Ja, realizam kao pokušaj prihvatanja ovoga poraza (kao

[3] U knjizi *Okamenjena stada. — Divlje jato, III,* izd. *Matica srpska,* Novi Sad, 1958.

pokušaj *življenja* u njemu), s onu stranu ma kakvoga pokušaja »ličnoga« govora. Sociologija i, ne manje, etnografija i etnologija, koji su vanredno moćni u Čiplićevoj poeziji (bez kojih je, čak, ta poezija nemogućna), podrazumevaju ovaj pokušaj prihvatanja poraza subjektiviteta. Svakako, Čiplić je sociološki (i sociologizirajući) realizam prihvatio pokušavajući da se ostvari kao pesnik u duhu pokreta socijalne literature;[4] ali on ovome sociologizmu ne samo što je ostao veran i kasnije, u doba kada su svi pesnici nekadašnje socijalne literature uveliko raskrstili sa njime, nego ga je i znatno produbljivao (i to pre svega povezujući ga sa studijama etnologije i etnografije).[5] U njegovome iskustvu, i sociologija i etnologija su *metode samo-uopštavanja,* a realizam, koji on pokušava da zasnuje na njima, jeste *realizam kao depersonalizacija,* kao povlačenje Ja u anonimitet, kao njegovo samo-potiranje: otuda je jedina mogućnost Čiplićevoga govora u samoj depersonalizaciji, okretanjem drugima i, kroz druge, sopstvenom uopštavanju.

Čiplić je uvek *onaj drugi koji nije:* on jeste paor, ali i saler, bokter ili šahter koji, međutim, nije; *pavorski,* crkveno-slovenski

[4] Njegova zbirka *Pesme za Vojvodinu* (Novi Sad, 1940) delo je ovoga nastojanja. Pesme iz ove zbirke, pisane u vreme kada je Čiplić učestvovao u akcijama politički progresivnih intelektualaca Vojvodine (uredio je almanah *Vojvođanski zbornik,* Novi Sad, 1938, 1939), otkrivaju kako »na zemlji seljačkoj niču ciglane i pilane, fabrike viksa i salame, / a sela žive pritajena sa posnim bobom i verom« *(Vojvodina),* ali završavaju na ravni najvulgarnijega mogućnog stihotvorstva: »Znam da ću mnogo reči potrošiti na tebe, moj zavičaju, / jer ćeš možda ti bolje znati onaj lični bol strti« *(Seoska, pesma),* ill (u istoj pesmi): »uz ljubav za tebe ja ću saditi krišom i svoje lično drvce«. U kratkom prikazu ove zbirke, u časopisu *Život i rad* (1940, knj. XXX/I—IV, sv. 28—31; potpisano *R.),* — stilski, inače, izvanredno usiljenom, — kaže se da Čiplić njome nije ostvario socijalnu poeziju: »Pokušaj Čiplićev da svojoj zbirci dade jedan unutarnji ritam i pulsiranje života današnje Vojvodine nije umetnički uspeo. A nije uspeo zato što objektivna stvarnost odzvanja kroz Čiplića kao kroz posmrtno zvono. U sudaranju stvarnosti i subjekta Čiplića javljaju se neskladne disonanse u spajanju sadržaja sa formom, nejasnoće u emocijama javljaju se kao odblesci prošlosti na novoj stvarnosti koja je daleka i tuđa prošlosti. U pogledu forme nedostaje ritam, intonacija poezije i većina njegovih pesama postaju neinteresantna proza. (. . .) Melanholija Čiplićeva nemoć je njegova, da se suprotstavi gnjiloj stvarnosti i nađe u njoj bujne i životne oaze. (. . .) Čiplićeva poezija nije umetnička poezija širokog, socijalnog lirskog nadahnuća, čovečanska, sveobuhvatna i napredna, ona je samo refleks jedne usamljene ličnosti koja nije našla pravi put ili ako ga je našla ona ga nije svestrano upoznala da bi mogla umetnički ostvariti dinamiku života oko sebe i u sebi«.

[5] Otuda je etnološko (isto kao i sociološko) mnogo sudbonosnije od neke uzgredne »strasti«: to za njega nije nikakav intelektualni »hobi« nego neka vrsta

ili »jevrejski« govor kojim on govori, kao da je njegov, nije njegov govor. On može (i čak mora) da napiše *idedu* umesto *idu*, ili *njemuka* i *njemukarena* (umesto *njemu*), jer, u svome odbijanju vladajuće norme sveta i kulture (kao vladajuće njihove gramatike), on ponekada ne može da napiše *idu;* ali, ako to *idu* nije njegovo, ni ovo *idedu* ne prima ga u potpunosti. On je *između* toga *idu* i *idedu,* kao glumac koji je između sebe i lika koji »tumači«, *neko neodređen* i neka konfuzija u toj neodređenosti, konfuzija koja je isto toliko komična koliko je, istovremeno, i tragična: *humorno-tragično otkrivanje drugog u Ja, i Ja u drugome,* uopštavanje, večito lebdenje između Ja i drugoga, svog i ne-svog, večito ostajanje u sopstvenoj nedorečenosti i neizrecivosti (kao nekoj svojoj sklonjenosti), i izricanje te svoje neizrecivosti (ili sklonjenosti): stvarnost sveta koja je utoliko moćnija što je manja stvarnost Ja za sebe samo, realizam nekog uskraćenog Ja, realizam kao depersonalizacija, kao povlačenje Ja u anonimitet, kao njegovo samo-potiranje neprestanim samo-objektiviranjem u drugo i drugačije.

To je provala realističke depersonalizacije u prostore lirike, kao u poslednje prostore personalizma: to je deziluzionističko-objektivistički realizam koji u subjektivitetu vidi iluziju koja ne može da dođe do stvarnosti. To je sukob imperativa subjektiviteta i ovoga imperativa depersonalizacije. Sve *tipsko,* uobičajeno (već konačno uopšteno, sa ravni sociologije i etnologije), u Čiplićevom realizmu delo je ovoga imperativa depersonalizacije, ovoga Čiplićevoga sklanjanja pod senku anonimiteta, ove njegove samopregorelosti koja zahteva uopštavanje u normu, u standard. Poetsko (anti-norma, anti-standard) ovde je duboko *potisnuto,* ono čak kao da se neprestano skriva (kao lice

egzistencijalne metode. (»Još od sedmog razreda gimnazije, skoro kao dečak, stupio sam u vezu sa našim velikim etnologom dr Tihomirom Đorđevićem, a kasnije i sa drugim velikim etnografom dr Jovanom Erdeljanovićem, koji su obojica docnije postali moji profesori na katedri etnologije i etnografije na Filosofskom fakultetu u Beogradu. (. . .) Međutim, ako što meni sada u izvesnoj meri etnografija ‚smeta' u mom poetskom radu, isto tako mi je nekada, kada sam mislio da se bavim naučno etnografijom, smetala poezija naučnom radu, pa mi je jedan od mojih profesora, šokiran nekim mojim objavljenim pesmama, savetovao da se mahnem — poezije! Ja danas ne bih poslušao ničiji savet da se mahnem entografije, kao što onda nisam poslušao ničiji savet da se mahnem poezije«, — Čiplić, u knjizi N. Drenovca, *Pisci govore,* izd. *Grafos,* Beograd, 1964.)

Čiplićevo u pesmi *Muve salašarke),* ali ono se iskazuje upravo svojom potisnutošću i protivurečno sebi: kroz anti-poeziju tipskog, norme i standarda. Ono je kao i Ja Čiplićevo, koje u ovom tuđem i otuđujućem (uopštavajućem, anonimizujućem) standardu može da bude samo neka anti-norma u normi, ali što ne može da dođe do *svoga* neposrednog izraza, do *svoje* reči i oblika. Poezija B. Čiplića ne traži se pobunom protiv norme nego *kroz* normu, odbijanjem svega što pokušava da se otme od norme, *da se uzvisi* nad njom koja vuče nadole, ujednačujući (poravnavajući) sve, ka proseku i standardno-tipskom, konačno uopštenom, banalnom i mrtvom u toj banalnosti. Govor ne postaje ovde pesnički odvajanjem od banalnog (i trivijalizujućeg) govora nego usred toga, banalno-trivijalizujućeg, govora, kao njegova unutrašnja antiteza, kao svest o njegovoj tuđosti.

Otuda je Čiplićeva poezija neumitno humorno-ironična, čak i onda kada je najdublje njegovo osećanje tragičnosti ovoga življenja kroz drugoga, u otkrivanju (neprestane) sopstvene *drugosti.* Humor i ironija u Čiplićevim pesmama jesu reakcija Čiplićeva na to drugo, i to kroz njega.[6] To daje osećajnu slojevitost, duboko emocionalno protivurečje njegovoj poeziji, posvećujući u anti-stav svakoga stava, ali protivurečje koje, međutim, zahvata i samu poeziju, i sâm stav Čiplićev prema poeziji koji se, takođe, iskazuje i kao anti-stav, *htenjem anti-poezije,* a čak, ne jednom, i jedva prikrivenim sukobom sa poezijom. Čiplićeve pesme koje pevaju »noćnu stravu« što ide »u vunenim fuseklama«,[7] ili očajanje u noći samoće, u noći u kojoj

[6] Zato je kritički stav ovoga pesnika, koji govori uvek posredno, nužno humorno-ironično posredovan; on ne može i ne sme biti neposredan (onako kako ovde ništa ne sme biti neposredno). Tako je i Čiplićevo anti-»građanstvo«, posebno naglašeno u knjizi *Slatko pravoslavlje* (izd. *Prosveta,* Beograd, 1968) i *Građanske ekloge* (izd. *Radnički univerzitet »Radivoj Ćirpanov«, Centar za dijafilm i izdavačku delatnost,* Novi Sad, 1972), osuđeno da bude neka vrsta samo-ironisanja »građanstva«. Tu, gde »Gospoda zevaju u šaku na šoru kaldrmisanom / i misle kako ipak moraš da poštuješ tradiciju« (» . . . e, izvinite, srpski bože, / mnogo to vi od srpske inteligencije tražite!«, — *Di je Čarnojević,* u knjizi *Slatko pravoslavlje),* i gde paor pokušava da propeva o Badnjem večeru i Božiću Čiplićevim glasom: »jaov, kako je lepo biti spokojan sav pravoslavan . . . « *(Jaov, što je lepo Srbin biti,* u istoj knjizi), sve zavisi od ovoga čula Čiplićevog za ovo netraženo, ali objektivno, nužno, humorno-ironično samo-prikazivanje »građanstva«: tamo gde Čiplića ovo čulo izneveri, predumišljajnost uništava njegovu humorno-ironičnu izvornost.

[7] To Čiplić doživljava noćnu stravu *kao pas sa salaša:* »Pseto prvo zalaje uplašeno / kad čuje hod u vunenim fuseklama, / a ne vidi ko hoda, ko živi bez

kiša neće dozvoliti nikome da dođe, kiša kojoj ne treba »merdevina da se siđe«;[8] te pesme koje objavljuju kako je Nića bokter prdnjavom ugasio sopstveni fenjer ali i smešno tobožnje dostojanstvo gospoštine,[9] ili, najzad, kako postoji daba (». . . i vrag, i andrak, ancika i rogonja, / . . . / kažem ti sto simena i sto duša u njemukana!«),[10] prožete su uvek podrugivanjem kulturi gospoštine. Mržnja na gospoštinu u Čipliću je duboka, ali ona je neodvojiva od najprisnijeg, i najsudbonosnijeg, Čiplićevog životnog iskustva koje je iskustvo nemogućnosti ličnog, i zato u svim stihovima kojima je Čiplić pokušavao da progovori kao nepismena *zagula* paoranderska, ima i njegovoga sukoba sa poezijom, pa čak, povremeno, i neke (pomalo očajničko-osvetoljubive?) želje da se njen govor, kao »posvećen« govor posvećenih (kao poseban, ne-uobičajen govor), humorno-ironično *unizi*. Ovaj brat paorske sirotinje i pesnik anti-gospoštine kao da nije prestajao da zazire od poezije, kojoj je, međutim, stalno težio, u zloj slutnji da, možda, *u svakome mogućnom pesničkom govoru kao posebnom (»naročitom«, ne-uobičajenom) govoru, prebiva neka njemu neprihvatljiva a neiskorenljiva, ipak, gospoština,* neka nemoralnost ali i neka iluzija uzvišavanja od uobičajenog ka ne-uobičajenom. Njegov demokratizam prožet je, kao i njegova

šubare i opanaka. (. . .) Strašna bi bila da je nepoznata, / ovako — bez tela i haljina, bez kostiju i mesa, / ovako, samo u čarapama — sa mrakom umesto nogu / za koje ne može da je ugrize. / . . . / Strašno bi bilo da je ne poznaje« *(Noćna strava,* u knjizi *Okamenjena stada).*

[8] »Kome stigne pljune ona po očima / . . . / Niko neće večeraske. / Niko neće kucnut krišom. / Javiti se niko neće. / Niko neće, ona ne da, i smeje se. / Niko neće noćas doći. / Neće doći noćas kradom. / Samo ona, samo ona, kiša sama. / Ne smeta joj pomrčina ni visina. / I bez sveće slepa vidi. / Ne treba joj merdevina da se siđe. / Sama kiša, u samoći, kiša sama. / Javiti se niko neće. / Niko neće« *(Samo kiša, samo kiša; Okamenjena stada).* — Ta kiša *jeste* kiša samoće: ova samoća kao da ne dozvoljava izraz, svodeći ga na rečenice koje se ponavljaju; to je samoća od koje se očajava; ali poeziju Čiplić ne nalazi tu, nego stihom: »Ne treba joj merdevina da se siđe«. Taj stih je antiteza stihovima koji počinju istim »Niko neće . . . « On je, sâm sobom, daleko od poetske vrednosti, ali komički *obrat* koji izaziva jemstvo je te vrednosti. Tako se komično javlja kao unutrašnja antiteza ovome očajanju, onako kako se javlja i u doživljaju »noćne strave«: ta strava, koja *jeste* Čiplićeva, jeste i strava »u vunenim fuseklama«; time se Čiplić spasava od očajanja, ali time, toliko inače banalno-trivijalnim, on spasava i poeziju. U tom kontrapunktiranju, neprestanim smenjivanjem stava i anti-stava, osnovno je jemstvo Čiplićeve poezije.

[9] *Velmože se s Nićom potprdaju,* u knjizi *Je l dobro divanim,* izd. *Nolit,* Beograd, 1964.

[10] *Lek od smrti,* u knjizi *Okamenjena stada.*

odanost zavičajnom (Banatu), njegovim iskustvom poraza subjektiviteta. Zbog toga se imperativ tog demokratizma i iskazuje, paradoksalno, kao *imperativ normativizma;* pobuna protiv gospoštine, koja onemogućava tvoraštvo, svodeći ga na simulaciju ili, čak, na »produhovljavanje« sveta pljačke u kome »kolečke sviraju apasionate«,[11] utvrđuje ovde u normativnom, ali tako da se tu tvoračko spušta, i umanjuje, ka reproduktivno-pasivnom, koje jedino dozvoljava norma (i standard, običaj).

Otuda tipsko ne prestaje da opseda Čiplića, ujedinjavajući u njemu realistički sociologizam i etnologiju (koja ga posvećuje u mitologiju) onako kako ujedinjuje društveni tip i običaj (i kolektivna verovanja). To je tipsko-uobičajeno kao opšte koje uopštava, ali uz neumitni zahtev za samounižavanjem: B. Čiplić neprestano se »spušta« ka poravnavajućem tipsko-standardnom: ne samo motivi i teme, pa čak ni samo psihologija njegove pesme, nego i njen jezik određeni su, neizmenljivo, ovom željom za poravnavanjem. Otuda *monotonija* Čiplićeve pesme, otuda njeno *razlivanje* u bezbroj stihova (kao razlivanje neke reke u bezbroj deltastih rukavaca), otuda sporost i izvesna apatičnost koja je u samome njenome jezgru, — otuda, pre svega, njena *proza.* To je *pričajući* govor, dug i spor, i koji kao da nikada neće prestati; to je gomilanje podataka, koji prete da atomizuju pesmu. To je često nemogućnost otimanja od iskustveno-normativnog, kao od zemljine teže, svaka reč kao da je nabijena teškim blatom iz ritišta, a duh rečenice (i kada je ona kratka, i kada je razgranata) ima u sebi nešto od dremovnosti iz podnevnoga letnjeg časa, kada kao da se i samo vreme zaustavilo, ali i krv u čovekovom i životinjskom telu. Nema velikoga, praznog, patetičnog gesta; ali nema ni stvarnijeg pokreta uzvišavanja i koncentracije. Napreduje se sporo ali i bezizgledno; bezizglednost je u bezizglednom uzdizanju i tvoraštvu, u *bezizglednoj personalizaciji;* ako može, s vremena na vreme, da se doživi i senzacija beskraja, taj beskraj je od ove bezizglednosti: to je beskonačno ovoga tipsko-standardnoga sveta, ovoga *Ja tipa* (kao Nad-Ja) koje se odvaja

[11] *Kolečke sviraju apasionate,* u knjizi *Oproštaj s Rahavom,* izd. *Prosveta,* Beograd, 1960. Trgovac, koji preko dana »sladi paoranderima bečejskim, srpskim bukvanima i mađarskim, / kako zvoni ocilo o kosu, ili crtalo da je liveno na plugu«, uveče, na klavijaturi *blitnera* posvećuje se klasicima muzike, pa zato »u gvožđariju se sjure Bah-Buzoni i Hendel i Hajdn, / među kolečke i raonike, među lopate i kose, budake i šerpenje, / tu zazvuče tihim glasom i u gvožđe se sliju (. . .) *da se jave opet fuge i apasionate iz duše gvozdene*« (»a . . . zlatni kipovi Baha i Betovena gledaju ga sa kamina nemi«).

od kretanja, od vremena, i koje zato izgleda kao večno i kao sama funkcija večnosti. Zavičajno je ovde normativno-tipsko; ljubav za zavičaj tu je ljubav za ovo normativno-tipsko: neka *gorka* ljubav, ili neka vernost koja podrazumeva samopregorelost, *iluzija večnosti koja podrazumeva deziluziju u stvari svoga »ličnog« stvaranja i izraza,* svoga sopstvenog odvajanja od uopštavajuće-poravnavajuće norme: ravnica, ali kao zemlja koja svojim pejzažima bez pokreta, bez kontrapunkta masā, u stvari otelovljuje ovu *»ravnicu« normativno-tipskog.* Nema iznenađenja, koje preobražava i mobiliše, koje koncentriše: neka opuštenost (na granici letagrije), *labavost u frazi,* nemarnost prema njoj; sreća u slutnji letargije, ali i nesreća u njoj; ni sreća ni nesreća, nego srećna nesreća i nesrećna sreća. Neprestano iskušavanje ništavila, i onda kada se peva u slavu života koji ne može da bude čulniji: *iskušavanje tvoraštva reprodukcijom, kroz iskušavanje ličnog bezličnošću standardno-normativnog;* osećanje nemoći, kroz ta iskušavanja, ali i osećanje neke tihe, i uporne, sreće zbog toga: zbog te sposobnosti da se opstane na samoj granici tvoraštva, kao na granici sopstvenog mrtvila, po-stvarenja, kao u prvih dvadesetak redova pesme *Gajde:*[12]

Nema baš mnogo šta da se vidi:
jedna mešina od ovce na gajdama, to su mehovi,
i jedan dugi štap, to je prdaljka,
a tamo gde je ranije bila jagnjeća noga
proturena je trščana cevčica,
na nju duva gajdaš i tulac se zove,
ona se nastavlja u cev glavnu sa rupama,
koja naliči nekoj velikoj fruli —
na njoj gajdaš svira sitne glasove glavne,
i zvuk se mnogo jače čuje nego kod frule
jer se ova cev širokim otvorom završava,
u taj otvor — kao u neki maleni tas —
bećar srebrne novce meće
kad se preko šora prati sa gajdašem,
a mehovi snagu daju glasovima u prdaljki
koju gajdaš na ramenu nosi
i koja je sva išarana, izvezena od milja —
ona prati gajdaševu pesmu.

[12] U zbirci pesama *Divlje jato,* izd. *Matica srpska,* Novi Sad, 1952.

Ova preciznost, koja podseća na opise iz kataloga etnografskih muzeja, zajemčena je bezličnošću: to je *opisivanje kao obezličavanje,* na samome rubu »opredmećenja« pesnika, njegovog duha; paroksistička volja (i jetkost, potmulo-skrivena) uložena u ovaj opis koji sporo, ali i sa upornošću, kruži oko stvari, od jedne do druge njene pojedinosti, obrazujući rečenice iz kojih kao da zrači neka prebrisanost Ja, neka (Čiplićeva) pregorelost sebe samoga, nije samo volja da se, u poretku stihova, obznanjuje pregorelost želje za sopstvenom poezijom, pa i za poezijom uopšte, nego (i nerazdvojno od te pregorelosti) i ova pregorelost sebe samoga, ova želja da se i ono od Ja što je preostalo, — oni poslednji, i već sasvim nejaki, njegovi ostaci, — tu poništi, usporenim ritmovima ravnodušnosti koja povezuje sve te reči. Vernost opisu zbog toga može ovde da se pričini kao Čiplićeva nevernost Čipliću: tu stvar (gajde) kao da raste, polako, na Čiplićev račun: ona kao da osvaja Čiplića, koji se umanjuje: svaka pojedinost te stvari, koju on beleži, starajući se da ništa ne prenebregne, — da ne previdi ni najmanju, pa i najskriveniju, a za njega nenadoknadivo važnu, pojedinost te pojedinosti, — i sve klizeći pogledom po stvari, redosledom kojim mu se te pojedinosti ukazuju (i kojim, valjda, one i u jeziku treba da obrazuju, da ponovo izgrade stvar), sve pojedinost po pojedinost, kao u najprimitivnijem mogućnom realizmu, — kao da jeste samo *po jedan moment Čiplićevog iščezavanja.* Rečenica je tu, maksimalno usporenoga ritma, osuđena na *prizemnost ove objektivnosti u nadiranju ili ovoga samo-objektiviranja Čiplićevog,* koji se samozatajuje, pomalo *zanatlijski* mrzovoljan, kao njegov »mrzovoljni saler« koji je, ispredajući »štranjge« i »štrikove« iz kudelje, »okrenuo svetu leđa po zanatu« i »hoda unatrag, korak po korak«,[13] a osnovni zvuk ovakvih formalno sitno-realističkih, prividno jalovo preciznih, puko-faktografskih stihova iz kojih kao da se podrugljivo ceri vrag (ancika, andrak) protivpoletne, anti-poetske, sitničavosti, jeste zbog toga, na počecima pesme, zvuk neke svevlasne ravnodušnosti, neke nadiruće praznine, nečega što je već moćno odloženo, odbačeno, ali što kao da se ipak odlaže i dalje, što se potiskuje sve dublje, tu gde kao da Čiplić *i neće pesmu nego stvar* (baš stvar kao anti-pesmu?) i gde se ova ravnodušnost, kroz sporo, ali uporno i potanko nabrajanje pojedinosti stvari, iska-

[13] *Mrzovoljni saler;* v. u knjizi *Lek od smrti.*

zuje kao ravnodušnost prema svakome, pa i najmanjem mogućnom tvoraštvu (a ne samo prema poeziji), ali gde se to tvoraštvo potvrđuje kao *neumitno,* gde se poezija, iz stiha u stih ove realističke sitničavosti, ovoga monotono-zamarajućeg nabrajanja, objavljuje nezadrživo, onako kako se čovek, koji se objektivirao u tu stvar koju Čiplić opisuje, otkriva kao neiskorenljiv.

Čiplićeva pesma, u ovakvim slučajevima najvećega mogućnog iskušavanja stvaranja reprodukcijom i poetskoga jezika sitničavo-realističkom deskripcijom, otkriva, preko svih svojih motiva i tema, uvek ovaj motiv i ovu temu neumitnosti stvaranja (ili poezije). Ta neumitnost je utoliko veća, ubedljivija i uzbudljivija što je dublje njeno iskušenje ravnodušnošću. Opisujući stvar, Bogdan Čiplić, — dok »hoda unatrag, korak po korak«, — oslobađa subjekt koji se objektivirao u tu stvar, onako kako oslobađa pesmu gajdaša iz gajdi, otkrivajući da gajde (na kojima niko više ne svira) nisu mrtve, ali i, takođe, da nijedna stvar nije mrtva: da u svakoj stvari ostaje čovek, koji ju je stvorio, da *stvar nije zaborav nego pamćenje čoveka* i, samim tim, da verna, skrušena, pa čak i naoko ovako sitničarska, sitno-realistička, prizemna deskripcija te stvari nije onakva kakvom se pričinjava: da ona nije jemstvo bezduhovnosti nego da je osuđena na svoje samo-prevazilaženje, *nezadrživim bujanjem asocijacija sećanja na čoveka,* tvorca stvari, deskripcijom njegovoga sveta i njegovoga duha, i prodiranjem u njega, oslobođavanjem duha tu gde je sve izgledalo kao zauvek i bezutešno osuđeno na bezduhovnost. Suštastvena mitologija ovoga pesnika koji je pokušavao da peva i iz samoga mitskoga zaveštanja, da budi »okamenjena stada« onako kako ih bude gajde kroz koje se oglašavaju naraštaji, i koje pevaju besmrtnost iste žudnje istoga čoveka, jeste ova *mitologija neumitnog duha ili mitologija neumitnog tvoraštva:* onoga tvoraštva koje trijumfuje najviše upravo tamo gde izgleda najosporenije, i gde se činilo da je lišeno svake budućnosti i nade: tamo gde je sve zatvoreno u konačne oblike: u stvar, ili u običaj, u normu. Ravnodušnost, u nekoj apatičnosti, tu tako čestoj, i koja kao da ne dozvoljava nikakav, pa ni najmanji, uzlet, nikakvo oslobođavanje duha od zemaljske teže, u mrzovolji ponavljanja usred zatvorenog (unormiranoga) sveta, jeste u stvari samo provokacija ove mitologije neiscrpnoga tvoraštva ili besmrtnog čoveka.

Zbog toga je, izgleda, Čiplićeva poezija i došla do najveće snage tamo gde je ovo iskušenje zatvorenosti bilo najdublje:

u susretu sa stvarima. Stvar je, i za Čiplića, najveća mera konačnosti, najveće iskušenje anti-stvaranja, *stvar kao anti-poezija,* kao ćutanje ili smrt. Prodreti u stvar, od njene površine ka njenoj unutrašnjosti, korakom »unatrag«, i leđa okrenutih svetu, to znači biti pesnik nad pesnicima, biti *mrzovoljni saler:*

Znate kako saler radi
on ide unatraške,
a posao mu se odmotava unapred,
leđima ide i vuče štranjgu od točka,
i izvlači je iz svoje kecelje sa kudeljom
koju suče u štranjgu propuštenu kroz ruke —
saler je okrenuo leđa celom svetu,
kao da nema šta da motri više po njemu

(u pesmi *Mrzovoljni saler).* Čiplić je takođe »okrenuo leđa celom svetu«, ali on je majstor, zanatlija, koji kao i njegov mrzovoljni saler ima nekog šegrta koji ne prestaje da zviždуće, uz okretanje točka,

te saler suče u štranjgu njegovu pesmu i slike izmišljene,
pa je sada pajvan i salerova ćutljiva mrzovolja
nepoverljiva,
koju je on svojim rukama u uže upleo s kučinom,
i dečkova pesma šegrtska izmišljena u zviždanju,
pesma puna ćoškaste njegove mašte i pega pačijih sa lica,
i šarena maslačka i rumonjike koje guske pasu oko njih
na ulici,
i ulaze u uže i mirna pribrana iskustva salerova, i
njegovo ćutanje
o skelama, i vatrogascima, i konjima i tarnicama, i o
sakramentu,[14]

[14] Jer ovaj saler četrdeset godina pravi »štranjge« i »štrikove« Bečejcima, »štranjge kojima se vežu grede i dereglije, / a i ona štranjga bela, kojom vatrogasci opkole jezušku / kad ga nose na madžarsko vaskresenje na leđima / po osam momaka madžarskih, proture mu letvu pod kip, / a Ambuš ešpereš nosi sakrament i lila čelepuš na glavi, / pa su štranjge od ćutljivog salera i kolske / kojima se konji po Bečeju sapinju i upređu u tarnice, / i štrikovi po svim tavanima gde se suši već od gospode, / madžarske, i čivutske, i srpske, činovnički, i svileni, i šifonski, / pa i oni kojima se prekraćuje život kad je dosadio, / vešalo se samo na štrik koji je isuko iz svoje kecelje zelene / bečejski ćutljivi saler koji je okrenuo svetu leđa po zanatu . . .«

o svetu okrenutom leđima saleru, za koji on ne mari,
ali saler ne primećuje, a šegrt vidi, pa se smeje,
kako u kudelju u salerovoj zelenoj kecelji pada sunce,
prolećno, dobroćudno blago sunce, koje je išetalo da se prošeta
po selu da razgleda kako je sada posle duge zime ovde,
pa vidi i salera koji ide unatraške, i šegru pegavog,
i točak koji se okreće pun ritma i slika dečakovog zviždanja,
guske vidi, i romonjiku žutu, i maslačak u travi koja se puši,
pa je i u kecelju salerovu zavirilo da se poigra sa kučinom,
a saler ga upleo u štranjgu po ritmu okretanja točka
i polakog hoda unatraške salerovog i zviždanja dečkovog
i sunce ponese onda sobom, praveći veliku šalu, u salerov pajvan,
i kokoške koje su izišle ispred avlije da traže crviće,
i guske koje su pasle rumonjiku i gegale se oko salera,
i dim beličasti iz jedne kućice sa utrina na izlazu iz sela,
i malo blata, i malo neba, i malo oblaka, sivih i belih,
i sve se to umotalo i uplelo u uže ćutljivog salera bečejskog,
i kada bi sunce sada i htelo da se isplete iz užeta,
morao bi ceo svet da se okrene unatraške.

Čiplić radi kao ovaj saler: njegova rutinski mrzovoljna, »prizemna«, bespoletna (protiv-poletna) deskripcija, koju on kao da je stvarao zaista okrećući leđa celom svetu (pa i sebi samom, pre svega), rascvetava se, ritmom neumitnih asocijacija, u čitav svet koji je on našao u stvari, budeći ga iz nje, poričući konačnost i siromaštvo stvari ili poričući po-stvarenje. I on, kao saler, »ide unatraške, / a posao mu se odmotava unapred«: ide ka stvari, uzmiče od poezije ka ne-poeziji, od tvoraštva ka reprodukciji, a *poezija napreduje upravo tim njegovim uzmicanjem pred njom.* Kao saler, i on upliće sunce u svoju pesmu-»štranjgu« od kučine, od svih onih trica i kučina svakodnevne banalnosti i beznačajnosti, prihvatajući beznačajnost samo zato da bi mogao da je porekne, a sve (kao saler) ne primećujući to (»ali saler ne primećuje, a šegrt vidi, pa se smeje«: šegrt koji peva, *šegrt ili neumitnost pesme u »mrzovoljnom« saleru,* u »mrzovoljnoj« rutini, u onome što je uobičajeno, neumitnost pesme koja sve

budi i sve povezuje, sve upliće u jedinstvo kakvog bez pesme nema). Prizemnost i ravnodušnost (često, iako ne uvek, upravo zanatlijski »mrzovoljna«) faktografskog opisivanja prevazilazi se krugovima asocijacija, nezadrživim asocijativnim množenjem pojedinosti sveta i života, koje se dozivaju, i produžavaju, jedna kroz drugu, ritmovima čija snaga je iz same snage neumitnosti ovoga množenja, ove polifonije koja se raspevala iz monofonosti, ovih svetova koji su se, u neiscrpnome svom bogatstvu, u neizbrojivome svome mnoštvu, oslobodili od jednoglasja (ili, najviše, od dva ili tri glasa) jedne stvari.

Prevazilaženje ravnodušne (i »mrzovoljne«) deskriptivnosti sve razgranatijim bokorenjem asocijacija u Čiplićevoj poeziji jeste prevazilaženje ništavila ili *raspevavanje ništavnosti (i ništavosti).* Čiplić, kad asocijativno prevazilazi stvar, ovim vraćanjem subjektu i svetu koji se objektivirao u nju, *raspevava ništa:* u svojim realističko-deskriptivnim iskušavanjima ništavila koje kao da traži sebe u nepokretu, u konačnosti stvari, on *traži uvek sunce u kudelji:* traži pesmu tamo gde je za druge nema, u onome što je najništavnije i najbednije, najsiromašnije, što je puka ubogost. Pesnička mudrost Čiplićeva (ona najviša do koje je on došao, naporno, i kroz mnoga i svakojaka gubljenja) jeste u znanju duboko unutarnje protivurečnog jedinstva materijalnog i duhovnog, stvari i poezije (poezije i anti-poezije), ili u znanju jedinstva bića i ne-bića: otuda on, kada je najdostojniji ove svoje mudrosti, traži poeziju u prozi i veličinu u trivijalnosti: on traži pesme horova tamo gde su »po dva krika samo«, ona dva glasa za koje zna, međutim da su »neizmerna i beskrajna«, onako kako zna da je neizmernost u patnji, ili kako zna da je pesnik u »prostaku«, jer da nema stvarne pesme, da *nema frule tamo gde nema siromaha:* »Tamo di ona — siroma je vrag, / jerbot frula siromaškoga je — / Bogatoga frule ni bilo«.[15] Ovo *»bogatoga frule ni bilo«* on kao da apsolutizuje, pretvarajući ga i u zasnovu osnovnoga načela svoje poetike koja je poetika ova »dva glasa neizmerna i beskrajna«, ili *poetika neizmernosti (beskrajnosti) iz dva glasa.* Njegova poetika je poetika bogatstva oslobođenog iz siromaštva, ali prihvatanjem svega konačnog, pa i banalnog, trivijalnog, *prodiranjem* u njega. Njegova pesma ide iz onoga što je »ništa«, uvek zaista isto raspevavanje tog *ništa, raspevavanje ništavila,* uvek *»lek od smrti«* koja je tamo gde je konačnost: kao svemoćni običaj (uobičajeni život-ne-život), ili kao sveopšte

[15] *Siromaškoga frula; Okamenjena stada.*

prihvaćena *sintagma i idiom* (kao uobičajeni i, svojom uobičajenošću, mrtav jezik), ili kao stvar. Ona sebe traži tamo gde je najniži nivo egzistencije, tamo gde je banalnost ili »proza«, gde sve vuče nadole: gde se stih teško daje onako kako se teško daje život, gde je *poravnavajuća monotonija trajanja,* monotonija koja dozvoljava samo »gajdaševu pesmu / dubokim snažnim glasom *u dve tri svega razlike«,* »u dva tri glasa samo«,[16] ili samo pesmu *sopila* (»od dva krika samo«: »To su sopila, to ništa! / Mehur od svinjčeta i trska prosta. / Svinjar je izrezao bricom u ritskoj čamotinji, / naduvala ih beda neznanja i nemanje i mrak, /. . . / uzdah tvrdi iz opore prostačke duše«), jer zna da treba toj »ritskoj spravi poveravati stravične glasove / iznikle samorastom, izđikljale, suknule po udovima — / svinjski mehur, bešika krmadi i nerastova, / navučena na sviralu starozavetnu od trske, / sviralu od trske, / na čijim rupama igraju tanano nesavitljivi, inače, / prsti isečeni bradvama i kosirima na palamidi i čkalju; / najpotresnije, užasno zavijanje *od dva krika samo,* / dva krika uvek ista, uvek ista ko rane iste, / uzdasi grotla zaspalih mutljaga pod žabokrečinom, / okeanskih rupčaga, bara, mrtve vode, / ugašenih gejzirskih skokova i vatara vulkanskih creva; / urlici same zemlje na porođaju i na samrti. . .«[17] Njegov ideal nad idealima bio je *pesnik-svinjar,* onaj koji

do kolena propao u situ i rakitu, u rogoz, u trstiku,
do pasa udavljen u podzemne tokove blatišnih ponora,
do grla urasto u mulj, provaljene obale, u rukavce —
duva u sopila uskrsavajući doba povodanja i vrtloga
koji klokoću u mehuru, u trski, smrt, i vaskrs, i grob;
prebira pandžama kosmatim po rupčagama tuge i
grohota,
sve po dva krika samo, dva glasa neizmerna i beskrajna,
arlauk i zvižduk, zapomaganje i podvriskivanje,
kikotanje i skičanje, smeh i škrgut, nebo i pakao —
na sopilima predak, askurđel, čukundeda, pastir i ratnik,
pijani svet i ubojica, pretili gazda i gladna psina,
kamen i blato, sablja i palica, kalpak i šubara,
na prsi grli mehurinu od brava i u nju patnje dahće,
prebira pod crnim, orlovskim noktima tanku trstiku
da na sopilima pesme svoje iskaže prastare i preteške,
ne bi li oživeo meket već davno okamenjenih stada.

[16] U pesmi *Gajde.*
[17] *Sopila; Okamenjena stada.*

To je neumitnost poezije ili neumitnost bogatstva koje se oslobađa od siromaštva, u njemu samome: neumitnost polifonije iz *»dva krika uvek ista, uvek ista ko rane iste«:* neumitnost asocijativnog provaljivanja ograničenja deskripcije, ili neumitnost oslobođenja subjekta, sa njegovim svetom, iz stvari, a ne jednom (kao u ovoj pesmi *Sopila,* ili pesmi *Gajde),* i neumitnost provaljivanja granica vremena, putem nadvremeno-mitološkog. *Mitologija,* u Čiplićevoj poeziji, jeste pre svega oživljavanje meketa već davno okamenjenih stada: oživljavanje onoga što je okamenjeno, *nemirenje sa kamenom.* Otuda pesme sa inspiracijom mitološkom čine jedinstvo sa Čiplićevim pesmama inspirisanim stvarima, jedinstvo koje ponekada dolazi do izražaja i u jednoj istoj pesmi (kao u pesmama *Sopila* i *Gajde):* svaka stvar je, za Čiplića, neko »okamenjeno stado« koje treba probuditi, neka monofonost koju treba, pažljivim osluškivanjem, razbokoriti, otkrivajući u njoj polifoniju (otkrivajući višeglasje u dvoglasju ili, najviše, u troglasju). Biva, ne jednom, da Čiplić izgubi potrebnu samokontrolu, nužnu meru samodiscipline, obradovan tom polifonijom otkrivenom u jednoglasju, tim oživljavanjem »okamenjenih stada« njegovoga, vojvođanskog, čovečanstva, i da se sile asocijativnog provaljivanja granice deskripcije otmu od njega, onemogućavajući nužnu organizaciju, *bombardujući* svest masom pojedinosti čija volja jača je od volje za izabiranjem ali i od sposobnosti sinteze, tako da pesma njegova postaje teško prohodna, neko bespuće i, čak, žrtva pometnje koja onemogućava minimum koherencije. U takvim trenucima, *zaveden srećom što »okamenjena stada« oživljavaju,* B. Čiplić trpeo je *pritisak mase pojedinosti,* pretnju ovih pojedinosti da se odvoje od celine i tako izgube smisao i funkciju tvoraštva, pretnju ne manju nego u pesmama koje je pisao daleko od ovoga imperativa oživljavanja »okamenjenih stada«, u želji da, — kao nekakav neiskorenljivi *kritički realista,* — u okvirima lirike ostvari nekakav roman Vojvodine, da prikaže stihom lica svih njenih klasa i svetova.

Ali, *taj isti* Čiplić koji je ovako dolazio na granicu konfuzije, završavajući ne jednom *u dosadi* obilja koje se otelo poetskoj artikulaciji, uspevao je, takođe, — makar i u trenucima nesumnjivo redim, — da sačuva prisebnost pred najavljenim bogatstvima i šarenilom, da (radujući mu se) ne dozvoli da ga to bogatstvo zanese u toj meri da sile atomizacije likuju nad poezijom. Tada je ovaj pesnik silne polifonije dvotonih sopila i gajdi dolazio do *nesvakodnevne preciznosti,* do poezije deskriptivno-analitičkog racionalizma koji je, formalno, savrše-

no hladan (opisivački ravnodušan), ali koji nosi u sebi beskrajnu uzbudljivost. Ono što peva u toj poeziji jeste čitav neki »kor«, ali ponovo samo »od tri glasa«, kao »kor« sečenice koja »treperi na tocilu / pod varničavim vodoskokom ispod oštračevog palca«, ili *kor koji se raspevava iz noža na tocilu,*

uz čitavu bandu muzike
koju sviraju gvozdena osovina od točka
na kome je kameni kotur uzvitlan,
koja trupka pri okretu i daje takt,
jer nije sasvim okrugla,
pošto je oštraču dobro došla i takva,
sa jednim spljoštenim krajem,
kad mu se stara okrugla osovina slomila —
nemaš sad više ni takvih osovina
kao što je bila stara,
ni takvog čelika više nema sigurno,
pa kad nađeš jedan komad starog čelika,
ne čini ništa ako je spljošten malo,
okretaće se tocilo dobro i trupkajući,
jer ga okreće poluga koju oštrač nogom pokreće
u mahnitoj igri u zaletu i zanosu;
pa i poluga ima svoju pesmu — cvrči —
sa lakšim zamahom je nego pesma osovine
i utkiva se, zajedno sa piskavim glasom
muzike kamenog kruga,
koji pištući izvija ispod sečenice
prvi glas što vodi pesmu oštrenja noža

(Veseli šlajfer).[18] Ovom preciznošću, koja nosi sobom, i jemči, analitičarsku ravnodušnost, neučestvovanje (i ponavlja, tako, suštinski stav zanatlije, majstora, koji je *Spinoza i onda kada je polupismeni oštrač noževa?),* — preciznošću za kakvu ne zna nikoji drugi pesnik srpskoga jezika ovog vremena, a koja neodoljivo podseća na tehniku francuskoga »novoga romana« (i to u vreme kada je taj »novi raman« tek počeo da se piše), — B. Čiplić je dolazio *indirektno* do poezije. U stvari, ta nezainteresovanost duha predanog analitičkoj preciznosti, i koji se samo njome pokušava da izrazi, protivurečeći samome duhu kao *suštoj* zainteresovanosti, u Čiplićevoj poeziji nije ništa drugo

[18] V. u knjizi *Lek od smrti.*

nego negacija nezainteresovanosti, — neučešća, — ali kroz *njene* forme (njen stav, njen jezik), ili *iz nje same i njom samom.* Njegova pesma *Kolo,* iz zbirke *Divlje jato* (treba ponoviti jer je to podatak značajan: da je ova zbirka štampana 1952!), oživljava kolo na način koji je, pre Bogdana Čiplića, bio potpuno nepoznat u srpskoj poeziji: ne pokušajem oponašanja ritma kola u jeziku, nego ritmovima ove neigrajuće, i čak ravnodušno-protivigrajuće, analitičke preciznosti, koja se javlja u svojevrsnom vidu pasivno-bezličnog (i netvoračkog) izveštaja etnologa koji opširno opisuje ciglo dva koraka igrača, pa se tako ono malo, najmanje, umnožava nezadrživo, a kroz to umnožavanje se anti-igračka indiferentnost analitičke misli, *u njoj samoj* (i bez ikakvih spoljnjih intervencija), *razigrava,* samoprevazilazi, postaje misao nad-mislene igre:

Igra se dva tamo i dva ovamo — to je celo znanje —
ali će se svako prevariti ako misli da je tako
kad se tako kaže: Dva tamo i dva ovamo!
Jeste da se kolo ne kreće, jer se uvek natrag vrati,
ali da se naprave ta dva koraka desno
treba veliko znanje iskusnog igrača i njegova mladost,
da može da zaplete, da zakiti, da upetlja, da začini,
da od koraka čipku napravi pravi bogati šlingeraj.
Kako zabode momak čizmu u zemlju vrhom blistavim,
pa je zaošije burgijom kao da vije,
pa onda kao da će protiv pravila levo da pođe s njom,
a međutim odmah u desno upravio je kao munja,
ali pre no što korak bude gotov — dva u desno, dva —
još će se peta zaprašiti po zemlji ispod igrača,
i tabano će da pokaže svoje glackavo lice,
zatim će noga ispred noge i to kao da je mirna,
a u stvari je zadrhtala kao da ima potajnu groznicu
ili kao da prašinu stresa momak pre no što kod devojke uđe,
ukrstiće se obe čizme i lupiće sara o saru,
i tek onda će se uputiti noga na drugi korak,
ali i taj pre no što potpuno bude završen
(izvešće se telom, licem i nogom i još pokreta sto)
ima još da se cupne i da se čučne do zemlje,
nogu da izbaci u čučnju bolje no Kozak pravi,
a curu da ne ispusti niti da otkači ruku od druga,
da naglo glavu unapred zabode i da je zatrese,

pa da je ispravi i odmah zatim bećarski zabaci;
istovremeno da pridrži kicoški šešir sa cvetom,
na vrh šiške je postavljen da ga mora popravljati;
pa tek da podvrisne sklopljenih čežnjivih očiju,
i da podvikne Ijuju! grlo da se procepi zdravo,
i celu podskočicu da izbaci u jednom dahu
pre no što se snađe onaj kome je od šale upućena:
Ova seka do meneka — ljubiću je ja doveka!
— a da se pisanje kola nogom ni za trenutak ne prekine,
već leva noga da se ukopa gde se drugi korak završio,
i pre no što se i to zbude da još jednom čizme okrzne
sa desne noge svoj levi čizmaški par,
tako da zaškripuće i zapucketa sjajna koža safijan —
tek sad su dva koraka načinjena na jednu stranu,
a dok se kolo odigra treba ih hiljadu puta po dva
i desno i na levo sa puno krilate mašte
i što manje da ponavljaš ako si igrač pravi.

Treba ovo ponoviti, ovaj stih: *»i što manje da ponavljaš ako si igrač pravi«*. Taj stih nije ovde ni najmanje slučajan. On se dotiče same suštine Čiplićeve; Čiplić zna da se igra i ponavljanje isključuju, onako kako se tvoraštvo i ponavljanje međusobno potiru. U ponavljanju nema ni tvoraštva ni igre. *Igra nije* ponavljanje; ali šta to znači drugo nego da ona jeste *samo tako što nije* ponavljanje, odnosno: da je ona negacija ponavljanja koja *podrazumeva ponavljanje,* da ona igra protiv ponavljanja *u njegovome* sistemu (u sistemu ponavljanja). *Igra je anti-sistem sistema.* Ona je sloboda usred ograničenosti, ili sloboda ograničenosti: »dva tamo i dva ovamo«, to je ograničenje koje se prihvata, ali zarad slobode ili »krilate mašte«. Bogdan Čiplić je u svetu *stvari,* ili *običaja,* u svetu sistema (stroge normativnosti), kao igrač u kolu ovoga »dva tamo i dva ovamo«: on, — kao taj igrač, — prihvata taj sistem, tu normativnost, u suštini ga ne prihvatajući; on ga prihvata poričući ga iznutra, iz njega samoga, i onda kada bi hteo sav, do poslednjega svoga atoma, da mu se podredi i da se prožme njime, otkrivajući da je to »dva tamo i dva ovamo« samo puki privid ispod kojeg se krije beskrajno mnoštvo pokreta, onako kako se »u dva glasa samo« (i sopila, a ne samo gajdi), krije *bezmerje* glasova, basnoslovni horovi ritišta, horovi istorije, samo-sećanja čoveka, i da je pesma »prostačke duše«, — ona koja za sluh neupućenoga ima »dva glasa samo«, — u stvari pesma tih basnoslovnih horova istorije

patnje i nade: da ono *ništa,* ona puka beznačajnost, koju on izaziva (»To su sopila, to ništa!«, ili, pred gajdama: »Nema baš mnogo šta da se vidi«), jeste *puki privid,* onako kako je isti puki privid da se kolo ne kreće (»Dva tamo i dva ovamo! / Jeste da se kolo ne kreće, jer se uvek natrag vrati . . .«), zbog toga što je *puki privid ovo nekretanje: Bogdan Čiplić našao je najveći svoj pesnički značaj (značaj koji istorija poezije neće smeti više da previđa) tamo gde je otkrivao kretanje u onome što je, do njega, izgledalo da se ne kreće,* i to predajući se tome prividno nepokretnom, kao-mrtvom ili kao-apsolutno-materijalnom. On je poricao nepokret iz njega samog: on je poricao ne-poeziju iz nje same: on je poricao stvar i običaj (to po-stvarivanje čoveka, tu po-stvarenost njegovu?) iz njih samih. On je osetio da običaj po-stvaruje; osetio je da je stvar »ideal«, krajnji cilj običaja i u-običajenosti (po-stvarenosti); osetio je da zavičaja nema bez običaja, ili da zavičaja nema bez u-običajavanja kao po-stvarivanja: dva (koraka) tamo i dva ovamo: *ništa,* koje napreduje, kroz skučenost, kroz siromaštvo. Osetio je da je *zavičaj antiteza bogatstvu; da zavičajno mora biti siromaško,* jer mora da bude normativno. (Nema zavičaja bez norme; i nema norme bez siromaštva.) Žudnja za bogatstvom jeste anti-zavičajna; ta žudnja je anti-norma, anti-običaj. Ući u zavičaj, to je ući u običaj. Biti zavičajan, znači biti uobičajen (podvrgnuti se običaju), to znači bit uskraćen, siromašan; *zavičajna sreća jeste sreća uobičajenosti: sreća otuđenja od tvoraštva,* sreća u nesreći tvoraštva: u nesreći *pustolovine.*

Bogdan Čiplić pokušavao je da pomiri zavičaj (uobičajenost, ne-pustolovinu) i poeziju (pustolovinu): pokušavao je da pomiri »dva (koraka) tamo i dva ovamo« sa poezijom (koja je *neizbrojivost* koraka). On je pokušavao da pomiri stvar (i po-stvarujući običaj, normu, standard) sa poezijom, koja je anti-stvar, anti-norma. On se, zbog toga, našao između ne-poezije (stvari, običaja) i poezije (anti-stvari, anti-norme): između proze i stiha. On stihom iskušava prozu i prozu iskušava stihom. »Dva tamo i dva ovamo«: *tamo* (prema poeziji), i *ovamo* (prema prozi). On je između pesme i *ništa:* on je *ništa pesme* ili pesma onoga što je ništa. On je ni poezija ni nepoezija; i on je pesnik te *ambivalentnosti,* toga »dva tamo i dva ovamo«. Veoma *problematičan* pesnik, svakako; i *pesnik* (nesumnjivo) te problematičnosti. Pesnik novoga vremena upravo kao taj problematični pesnik: kao pesnik koji peva iz svoje problematičnosti kao pesnika, iz svoga neznanja da li jeste ili nije pesnik, ali neznanja koje nije

samo njegovo (B. Čiplića) nego je i totalno neznanje pesnika ove epohe: neznanje da li je još, uopšte, *mogućna* poezija. On je, očigledno, teško proživljavao svoj problem da li je pesnik ili nije, najverovatnije ubeđen da je to samo *njegov* problem, i želeći, uprkos svim porazima, da ipak piše poeziju (i uveravajući se, ne jednom, i to od samih svojih početaka, da ga poezija neće). Ali on se otvorio, kao pesnik, ovom problemu, ovoj problematičnosti sopstvene poezije, i upravo tu, — u tome otvaranju, — on je došao do autentične (i nezamenljive) svoje poezije, otkrivajući je kroz banalnost i trivijalnost anti-poezije. Kao neki odbačeni, i nevoljeni, sin (ili ljubavnik) poezije, kao njen *uljez* kome je suđeno da se *sakriva* na samim njenim rubovima, na njenoj periferiji, i tamo da se, neuslišen, neprimljen, teši humorom gorke ironije (i samo-ironije), ni pesnik ni nepesnik, on je uspevao, okružen salašarskim muvama i zagledan u alve i lubenice, da u nekoliko trenutaka bude sami odjek poezije: glas njene neumitnosti koji se, možda, nigde ne oglasi tako moćno kao tamo gde je sve izgledalo zauvek izgubljeno.

Milan Ćurčin

Milan Ćurčin štampao je samo jednu knjigu pesama, 1906, pod naslovom *Pesme* (u izdanju S. B. Cvijanovića), i to u četiri stotine i četrdeset primeraka, u čemu je A. G. Matoš video još jedan izraz aristokratizma tadašnje nove srpske poezije: »Karakteristično je da se modernizam srpski ispoljava tek u lirici, a još je zanimljivije, da nije nimalo demokratski. Dok je hrvatski modernizam bio u jezgru demokratičan, srpski je aristokratičan. I opet jedan dokaz za dijametralnu razliku srpskih i hrvatskih prilika«.[1] Međutim, Ćurčin, — koji je voleo da izigrava aristokratu, iako u sasvim drugome stilu od onoga Rakićevog ili Dučićevog, — štampao je, odmah po izlasku svoje knjige, u *Srpskom književnom glasniku* svojevrstan oglas, koji je jedinstven u srpskoj literaturi onoga vremena: tu je on objasnio da nije jedino loše štamparsko izdanje njegove knjige razlog što je knjigu poslao samo prijateljima, nego da je to i zato što se uplašio kritičara, odnosno »sebe sama i onih časova dok budem njihov sud o svojim pesmama čitao«.[2] Ako nema drugog ovakvog

[1] U članku *Jedan srbski modernista*, Hrvatska smotra, 1906, I; v. u knjizi *Naši ljudi i krajevi — portreti i pejzaži, Sokolova biblioteka*, sv. 21—26, Zagreb, 1910. *(Djela A. G. Matoša*, knj. IV, izd. *Binoza*, Zagreb, 1937.)

[2] »Pre nekog vremena namislio sam bio skupiti pesme svoje u knjižicu, pa ih je izdavač već i objavio bio. Kad je štampar dovršio posao, nije mi se izdanje dosta svidelo, te ga nisam dao rasturati. I to je izdavač objavio. Sad hoću da priznam istinu, da loše izdanje nije jedini uzrok što sam zadržao knjižicu. U poslednjem času poplašio sam se nezvanih kritičara, koji u našoj javnosti

»oglasa« u srpskoj literarnoj štampi Ćurčinovog vremena (ali ni onoj kasnijoj), to je zato što nema drugoga Ćurčina: Milan Ćurčin jedini je bio u stanju da ovako, javno, govori o svom sopstvenom strahu. Za to je bio sposoban samo on, koji je, čak, iz toga izgradio i sav svoj pesnički stil: stil »ležernosti« i direktnog govorenja o stvarima o kojima se, inače, »ne govori«, i to pre svega s naglašenom potrebom da se sopstvena ličnost i sopstveni položaj ni za dlaku ne mistificiraju, i da se, tim odbijanjem ma kakve mistifikacije, osvoji »prirodnost« kao najviša vrlina.

Ćurčin, za sebe samoga, nije nikakav genije; nije čak ni veliki pesnik, a možda nije do kraja ubeđen ni da je pesnik: on, jednostavno, piše stihove, a svoju jedinu knjigu pesama zove *knjižica*. Pri tome, on sebe demaskira uvek i svuda: najveća njegova strast je da sebe prikaže banalnijim nego što uistinu jeste, a ta banalnost bi imala da bude izraz potpune deziluzioniranosti ali, što je najznačajnije, u slučaju Ćurčinovom, i izraz moralne spremnosti da se ta deziluzioniranost prihvati. Najčešće, prihvatanje te deziluzioniranosti iskazuje se negativno: satiričnim odbijanjem pseudo-romantičarske frazeologije i pseudo-romantičarskog stava uopšte; u suštini, međutim, ovo odbijanje romantičarske frazeologije nije odbijanje romantizma, nego samoga imperativa dubljeg tvoraštva koje se izjednačuje sa romantizmom: pisanjem pesme ne dolazi se ni do kakve bitnosti, a pesnički čin nije čin nikakvoga otkrovenja i, samim tim, nikakvog preobražaja. Ne postoji preobražaj, odnosno ne postoji izlazak iz određenoga, svakodnevnog, stava duha. Taj stav je stav svakodnevne prakse, i to dosledno prakse građanskog sveta. Čovek, koji pokušava da se nađe kroz Ćurčinove pesničke igre, koje su i socijalno i mentalno daleko dubljeg značenja od onoga što pokušavaju da ponude, u neprestanom insistiranju na suštinskoj beznačajnosti pesničkog čina i same pesme, na pesmi-dokolici, lakoj razbibrizi, — to je ovaj građanin koji je skerlićevski »pesnik pametan čovek«, onaj koji je odavno

neopravdano tako nesrazmernu ulogu igraju, upravo nisam se toliko poplašio njih i šta će pisati, koliko sebe sama i onih časova dok budem njihov sud o svojim pesmama čitao. Zato sam poslao knjižicu samo ljudima do čijeg mi je suda stalo. Ali su je ipak dohvatili i takvi kojima ne beše namenjena. — Kad se već nisam mogao sačuvati ovog zla, žao bi mi bilo da prijavljeni pretplatnici i drugi čitaoci, koji se možda na lepši način interesuju za moje pesme, ne dobiju knjigu. Stog sam zamolio izdavača da je besplatno pošalje onima koji je pod svojim imenom pismeno zaištu« (*Srpski književni glasnik*, 1906, XVII, 10).

prestao da romantičarski veruje ne samo kako »priroda mre«, nego koji više ne veruje ni u jesen. Ako je Milan Ćurčin, u poznatoj svojoj pesmi *Na stranputici*, koju je objavio i B. Popović u *Antologiji*, napisao:

Dođe tzv. jesen,
Tj. stalo padati »žuto lišće«, itd.
Te skoro pod svakom granom
Po jedan pesnik;
Stoji, i vidi
Gde mre priroda, i pogreb joj prati,

to nije nikako bila samo ironija na račun pseudo-romantičarskih pesničkih klišea i *tzv.* »mrenja prirode«. Nije to nadahnuto ni Ćurčinovom radošću zbog opadanja lišća. Kada Ćurčin, u istoj pesmi, pokušava da sugeriše jesenju radost, u antitezi stilu jesenskog očajanja, koji se produžavao i u prvoj deceniji ovoga veka (pre svega kroz Simu Pandurovića, na groblju), onda je on pesnik koji piše ovakve stihove:

Te ni kraj najbolje volje
Ne mogoh otkriti smrt
U prirodi.

Naprotiv, ja volim kad pada lišće.

Nesumnjivo, ti stihovi su literarno polemički. Oni, takođe, imaju da istaknu ovu radost zbog mrenja prirode, koje se objavljuje »u stotine boja«. Međutim, to su *sasvim slabi* stihovi, jedna stihovana ideja, i jedan program: Ćurčin, koji ovo piše, očekuje da mu verujemo na reč. On hoće da ubedi tvrdnjom, jer ne uverava samim stihom: u ovim stihovima nema radosti zbog mrenja prirode. Oni su savršeno emocionalno neutralni. Ono »naprotiv«, u stihu: »Naprotiv, ja volim kad pada lišće«, jeste mala jeres, pa i mali skandal u literarnom trenutku Ćurčinovom. To raspravljajuće-dokazivajuće ali i pomalo »administrativno«, neutralno, izražajno i jezički skroz anonimno »naprotiv«, sa intonacijom stiha koju uslovljava, ali i sa nivoom govora na kome zadržava, u ovoj izražajno-jezičkoj anonimnosti, što sve obezličnije, to je ono što je najbitnije; i to je prava »priroda« kojoj se posvećuje Milan Ćurčin (po jednom višem moranju, očito, iako svesno, i s naglašenom, čak, predumišljajnošću), a ne

»jesen«, i ne umiranje prirode. Priroda Milana Ćurčina nije ni priroda koja umire, u stilu romantičarskog, prezrelog, — i najčešće usiljenog, — animizma, ali ni priroda kojoj se on raduje, nego je to priroda ovoga njegovoga govora, i stila, ovoga »naprotiv« ili njegovoga *tzv.* i *tj.* To »naprotiv«, tako neraspevavajuće i tako lišeno svake šanse za saživljavanje sa prirodom, jeste jedina šuma u koju je on ulazio, a duh koji vreba iz ovoga *tzv.* jeste jedini, ili bar suštastveni duh Milana Ćurčina. On je voleo da govori o *lepim* prizorima prirode, i tada je priroda, koju je pokušavao da dozove iz sećanja, jedna priroda *lepa za oko,* i na oko: jedna čisto vizuelna senzacija koja ne samo što ne prelazi granicu optičkog utiska, da bi dublje kroz oko prodrla u duh, nego čiju lepotu Ćurčin kao da i ne pokušava da opiše: on je prosto *naznačuje,* onako kao što svoju radost (a na utuk svakom romantizmu umiranja prirode) jednostavno *skicira* rečenicom: »Naprotiv, ja volim kad pada lišće«, rečenicom koju nikada nije ni pokušao da raspeva, niti se ona može ma na koji način raspevati. To je izjava ljubavi za lišće koje pada, izjava koja bi imala radost te ljubavi da suprotstavi jesenjem očajanju (onome što je bujalo oko Ćurčina u »pesimističkoj« prvoj deceniji veka), pa se zbog toga Skerliću (ali i A. G. Matošu), pričinjavalo kako je Ćurčin paganin: Skerlić je tvrdio kako u ovome pesniku koji izjavljuje svoju radost pred prirodom u stotinama *boja,* rečenicama što, više-manje (bar onda kada su najbitnije Ćurčinove), počinju ovakvim »naprotiv«, postoji »jedno lepo pagansko osećanje sveta i prirode«.[3] Ali u Ćurčinu nema paganstva onako kako paganstva nema ni u ovom njegovom *»naprotiv«,* ni u njegovome *»tzv«.* Istina, on je nastojao *demonstrativno* da ovu radost protivstavi jesenskom očajanju, ali ta radost je ili bila ovako puko deklarativna (nije prodirala dublje u biće i u jezik), ili je završavala na ravni *veselosti,* kakva se objavila, šestercem i osmercem, u njegovoj pesmi *U troje,* u kojoj laka razigranost smenjuje se sa setnom slutnjom (»u cvetnom zemnome raju, / Bez misli za drugi svet«) o tome da će i ta veselost proći, zajedno s prolećem. To je laka opijenost:

Kad zemlja presta da tuži,
Te se na ranoj ruži
Rascveta prvi cvet,

[3] Jovan Skerlić, u prikazu Ćurčinove zbirke *Pesme, Odjek,* 1906, god. V, br. 196; v. u knjizi J. Skerlić, *Pisci i knjige* III, Beograd, 1908.

A leptir polete beli
Da prvi kuša let, —
U vrtu smo se sreli,
Gde jarko sunce sja,
Proleće, ti i ja.

. . .

U cvetnom zemnome raju,
Bez misli na drugi svet,
U bezbrižnome zagrljaju,
Idemo druga tri:
Proleće, ja, i ti.

Al' kad žarko leto dođe,
I mladost ružu prođe,
Povija glavu cvet;
Ljubavi leptir se mane,
I malakše mu let, —
Poći ćemo na razne strane
— Kud? sam Bog sveti zna! —
Proleće, ti, i ja.

Sve je dodir lake veselosti i lake sete: blago-prolećni mlaz sunca i (tipično prolećna) slutnja prestanka, ali u lakoj jezi: ni veselost ni strepnja, koja se meša sa njome, ne prelaze u radost niti u očajanje. Radost je zadržana na ravni ove veselosti; očajanje na ravni ove lake sete, u slutnji o rastanku, s prolaskom proleća i, zbog toga, stih je zadržan u osmercu i šestercu, koji smenjivanjem (slobodnim, bez shematičnosti), imaju da sugerišu upravo ovu površnost veselosti združene sa strepnjom, u jednome pevušećem tonu koji je ton »bezbrižnog zagrljaja«, i koji vodi i lakoj, jednosložnoj rimi, na kraju šesterca:

Idemo druga tri:
Proleće, ja, i ti.

Taj refren: »Proleće, ti i ja«, koji se javlja na kraju svake strofe, jeste refren kojim se podržava ovo lako pevušenje što ljubav preobražava u *ljupkost,* i što je, u času kada je objavljeno, početkom veka,[4] moralo da izaziva ushićenje kod čitalaca željnih

[4] Pesma *U troje* štampana je u *Srpskom književnom glasniku* 1902, V, 5.

lakoće; od Vojislava J. Ilića do Milana Rakića i Pandurovića (pa i do panerotskog nihiliste Bojića) nisu se čuli akcenti ovakvoga pevušenja, kao što je ovo, u pesmi *U troje.* To je bila jedna kap bezbrižne veselosti, lako-svetlucava, i utešna, usred izvanredno sumračne prirode. U času kada se najznačajniji srpski pesnik već parnasistički *vezivao* u svoju »gospodstvenu« gordost, recitujući svoje stihove, Milan Ćurčin je pokušavao ovako da se poda lakoj, veseloj bezbrižnosti, na samoj granici zle slutnje. Pa i posle ove pesme, dok su na poljima srpske poezije (u svetlosti koja je počela da se gasi još od Vojislava J. Ilića), pesnici stajali ukočeno, kao monade, i ugrađeni u statičnost patetično-recitatorskog aleksandrinca, koji svemu daje sudbinsko i sudbonosno značenje (pa i onome nedvosmisleno beznačajnom: to je uvek privid-značaj ili *značaj po tonu, po metru),* ovaj pesnik pokušavao je da stihovima *skakuće,* i da lice okrene vedrini. Njegov erotizam je laka opijanjenost, a njegova žena drugarica koju drži za ruku, trčeći kroz šume, a ne romantičarski fatalna, »velika« Žena koju je u svakoj ženi don-žuanski tražio Jovan Dučić, ili ona Saloma Bojićeva kojom peva Eros jedino kroz njenu agoniju, kroz prosipanje krvi, u mitološkoj transpoziciji (po obrascima *Staroga zaveta)* svega što je, kao anti-transcendentalno meso i krv, hteo ovaj mladić užagrenih očiju da kaže. Ćurčin, koji ovako pevuši: »Proleće, ti i ja«, to je poziv na veselost i bezbrigu; to je pokušaj bezbrižnosti, koji je u osnovi svojoj neosporno autentičan, iako nije doveo do nekih »velikih« stihova, ali tako da i samo odsustvo »velike« pesme, u ovoj bezbrižnosti, kao da potvrđuje žudnju za tom bezbrižnošću: ona nije samo prema sudbinsko-tragičnim pitanjima i izazovima postojanja, ona je i prema samim izazovima sopstvene pesme. Za druge pesnike, gotovo odreda, pesma je još uvek nešto veliko, i po sebi apsolutno: neko božanstvo u koje pesnik ima sebe da ugradi. Za Ćurčina, sasvim sigurno u tome prvog, pesma je laka igra, jedna mogućnost među drugim mogućnostima postojanja: ona ne samo što nije božanski samodati entitet, pred kojim pesnik ima, ugrađujući sebe u nju, da se poništi (pesnik, koji sebe prinosi, u prvoj deceniji veka, na oltar »savršene pesme«), nego nije ništa apsolutno bitno. Pesmom se ne dostiže bitnost, a pesnik, koji piše pesmu, ne nalazi se na putu ka bitnosti. Čin pesme nije nikakav mađijski ili proročansko-otkrivalački čin. Pesnik nije službenik bitnoga; on se po tome ni najmanje ne razlikuje od ne-pesnika. Poezija nije bitan govor ili progovaranje bitnosti, ali ne zato što bitnost ne postoji, nego zato što za pesnika nema

nikakvoga puta u bitnost. Po tome se Ćurčin ne razlikuje od najznačajnijih pesnika građanske kulture prve decenije: osećanje uskraćene bitnosti (»pravosti«) je jedno od osnovnih osećanja svih pesnika, od Rakića do Disa; iz ovoga osećanja rascvetalo se i Rakićevo očajanje (ritmovima recitujućega pseudo-aristokratizma), zbog života koji je banalan jer je ne-bitan, i Pandurovićevo »dekadentstvo«, u stilu grobljanskog pesimizma palog anđela, ali i Dučićev estetizam, koji je tako oštro suprotan Rakićevom i Pandurovićevom očajanju zbog banalnosti ne-bitnog, ali koji podrazumeva apsolutno iskustvo ne-bitnog: samo, dok su Rakić i Pandurović očajavali u ne-bitnom kao u banalno-perifernom, u kome se ništa »ne dešava«, i u kome se zato monotono živi, i pod svevlašću nizije, kao pod terorom neke specifične sile koja vuče nadole, Jovan Dučić je ovo otkriće ne-bitnosti, s osmehom, preobražavao u bitnost pesnika i njegovoga pozvanja. To, što ništa nije bitno, po sebi stvarno i nužno, ne poriče pesnika, niti treba da ga baci u očajanje, nego ga, naprotiv, potvrđuje, i čak uzdiže do božanstva: ako je sve privid (»himera«) u svojoj ne-bitnosti, pesnik je tvorac ovih privida: on može da objavljuje, nebrojeno puta, kako očajava zbog toga, moren Sumnjom, ali sva ta očajavanja su lažna, krajnje pritvorna, stvar jednoga »stila«: iza njih je ovaj pesnik-bog, taj tvorac privida, pesnik izvan stvarnosti i neuslovljen i neograničen njome, beskonačan onako kako je beskonačna ne-stvarnost (himerizam, prividnost) u kojoj je mogućna apsolutno svaka mistifikacija. Milan Ćurčin zna za iskustvo ne-bitnog; čak, to je *osnovno* njegovo iskustvo, koje se izražava površnošću bezbrižne veselosti njegovog stiha, ali i dubokim osećanjem savršene prividnosti svega uopšte. Ali Milan Ćurčin ne ide, iz otkrića i doživljavanja ne-bitnog, ni u očajanje Rakića i pesimizam Pandurovićev, ni u estetizam Dučićevog himerizma (kao krajnjega idealističkog subjektivizma): on pokušava, *za razliku od apsolutno svih pesnika na početku prve decenije,* da prihvati ovu ne-bitnost i da opstane u njoj, odnosno, — pošto piše stihove, — on nastoji da nekako uskladi i izmiri, koliko je to igda mogućno, *stih i ne-bitnost,* ili da napiše poeziju ne-bitnoga: poeziju onoga što je na samoj periferiji bitnosti, ili »pravosti« ili (ne manje) »prirode«. Za njega je priroda, kao i za druge pesnike njegovoga vremena, još uvek jedna bitnost, ali to je bitnost koja je skrivena, koja ostaje izvan pesnika. Ako mu se i desilo da napiše (kao u pesmi *U troje)* stih: »Kad zemlja presta da tuži«, to su samo trenuci inercije koja se suprotstavljala pravome njegovom izrazu i pravoj njegovoj prirodi; po najdubljem njegovo-

me osećanju, zemlja niti »tuži« niti se raduje: ona uopšte ne saučestvuje sa čovekom, koji jedini »tuži«, i jedini se raduje. Zemlja je velika, iskonski bitna, ali ćuteći *ravnodušna* priroda, i ono *osnovno* što je otkrivao Milan Ćurčin, u svom pokušaju osposobljenja za ne-bitnost (za život u ne-bitnosti), jeste upravo ta ravnodušnost negovoreće prirode kao ne-govoreće, nesaučestvujuće bitnosti. Priroda je još uvek *romantičarska* jer je bitnost; ali *stav* Milana Ćurčina pred njom je anti-romantičarski: stav otkrića ravnodušnosti ove (romantičarske) bitnosti i, iz ovoga izvedeni, stav u nastojanju izmirenja sa tom ravnodušnošću, u pokušaju da se živi (a ne samo da se pišu stihovi) usred te ravnodušne prirode.

On će, istina, u svojim kolebanjima, u svojoj pesničkoj evoluciji koja se odigrala izvanredno brzo, da napiše pesme kakve su *Karneval u šumi, Pod jelama što se suše* (a takva je, donekle, i pesma *Idila*, s humorno-ironičnom poentom), i u kojima kao da je tražilo izraza nekakvo njegovo geteanstvo, ono na koje je ukazivao Matoš, tvrdeći kako je i za Ćurčina, kao za Getea, »priroda najprije misao, simbol, a onda tek čovjek, kao čovjek što je priroda, i ta intimnost je najljepša u Ćurčinovim osjećajima«,[5] ali to »geteanstvo« Ćurčinovo je sasvim prividno, skroz »formalno«: misao i simbol, koji se javljaju u njegovoj lirici posvećenoj neposredno »prirodi«, nisu zajednički imenitelj u kome geteanski klasicistički romantizam očekuje, humanizacijom prirode, njen susret s humanošću, s nadom u njenu unutrašnju »misaonost« (smislenost), nego su, jednostavno i neporečno, izraz njegove nemoći za ma kakvo (a ne samo romantičarsko) saživljavanje s prirodom: priroda i jeste »misao« i »simbol« za M. Ćurčina jer nije priroda, ili, još tačnije, — jer se u njemu ne uspeva da objavi.[6] Pred prirodom, M. Ćurčin je kao

[5] U već navedenom članku.

[6] Ovo, što nisu osetili Matoš i Skerlić, zavedeni prizorima Ćurčinove veselosti u prirodi, — ponekada čak i kao »rokoko«-stilizovanim, — pa im se učinilo da je ovaj racionalist, i čovek građanske kulture, nekakav »paganin«, osetio je pesnik Milorad Petrović-Seljančica. Ćurčinov članak *O mojim pesmama (Srpski književni glasnik*, 1903, X, 3) on je shvatio kao napad na svoju poeziju, pa mu je odgovorio člankom *O pesmama Milana Ćurčina*, u *Brankovom Kolu* od 16 (29) oktobra 1903, (god. IX, br. 42): učinilo mu se da ga Ćurčin zove na megdan, a on mu se odaziva, pa se, veli, »tako sretaju dve megdandžije, oba lirika, jedan iz Ćesareva Beča, jedan iz ubavog šumadijskog seoceta Stojnika«. Taj Ćurčin »iz Ćesareva Beča« nije za M. Petrovića-Seljančicu samo bečki đak, i germanista po struci, nego je *građanin:* to je čovek uspeha, onaj koga *Srpski književni glasnik*

pred ćutećom ravnodušnošću: priroda je bitnost bez simbola, i bez jezika. U prirodi se može *veseliti;* ona može da bude lepa za oko (i »na oko«); u njoj se može predavati lakoj opijanjenosti,

(koji je, inače, štampao i pesme M. Petrovića-Seljančice) naziva »svojim simpatičnim saradnikom i prijateljem«, iza koga je književna elita (dr. V. Veljković, J. Prodanović, dr J. Skerlić, Lj. Stojanović, dr M. Gavrilović, P. Popović, S. S. Simić, Slobodan Jovanović i Bogdan Popović), ali i onaj u čijim pesmama ima samo *ideja*, ali ne i osećanja, »kulture« a ne i poezije. Povodom Ćurčinove tvrdnje kako »u narodnoj pesmi kultura nije merilo za savršenost pesme jer što je prirodniji i strasniji narod biće mu snažnija i lirika. Kod umetničkog pesnika dolazi u račun još i njegova kultura itd«, Petrović-Seljančica se nije zadovoljio samo time da kaže za svoju poeziju kako je to »kultivisana narodna poezija«, nego se postarao da parodira Ćurčinove pesme i, još više, da pokaže kako u njima ima samo ideje, i da bi on, M. Petrović-Seljančica, mogao da piše takve pesme »celog veka«, samo kad bi hteo: » . . . ja lično takve pesme mogu celog veka pisati i koliko hoćete. Jedino, što bi na mahove moglo ponestati, to je ideja«. On je parodirao Ćurčinove pesme dvema parodijama: *Letnje posle podne* i *Pokraj mora*. Ova, druga parodija, glasi:

Preda mnom jedna ravan —
Ogledalo je, šta li?
Da, ogledalo! Samo mu okvir fali.
Ja stojim na obali
Mora.
Već toliko dana
Svaki dan posmatram
Ovo divno čedo gordog okeana —
Večnosti!
Hoćeš u nedra svoja
Da primiš mene ili
Nadanja moja?
A more ćuti . . . Na mah
Na obale se preli,
Pa ko da mi veli:
»To me se bar ne tiče,
Što se ko nada ili želi«.

Pesnik-folklorista, M. Petrović je pred poezijom Ćurčinovom kao pred poezijom građanstva, i to u prvom redu kao pred poezijom ideja a ne osećanja i, ne manje, kao pred poezijom nekoga ko je prognan iz prirode u »kulturu«. Susret M. Petrovića-Seljančice i M. Ćurčina izvanredno je ilustrativan: to je susret na raskršću dveju epoha i dveju kultura: epohe romantičarske folklorističke tradicije i novog građanskog duha koji je *najdoslednije* progovorio početkom veka kroz poeziju Milana Ćurčina. M. Petrović-Seljančica, povređen u svojoj sujeti, hteo je samo da ismeje Ćurčina i dokaže kako su pesme ovog pesnika iz Ćesarovoga Beča najobičnije »budalaštine«; on ni najmanje nije osetio sav sudbinski smisao ovog svog susreta sa Ćurčinom, ali je osetio, — i to nepogrešno, nagonom romantičara-folkloriste, — da je Ćurčin u prirodi kao usred ravnodušnosti, građanin koji je prognan iz prirode. To nije samo onaj kome će more reći

koja ovom veselošću ne opominje ni najmanje na vedrinu o kojoj je sanjao Gete, a još manje na dionizijsko paganstvo Ničea, koga je prevodio Ćurčin[7] i od koga je pokušavao da usvoji ne jednu ideju i ne jedan motiv: to nije ni Niče ni Gete, nego Štraus, iz valcera o *Bečkoj šumi,* i to nije ni Grčka ni Italija koju, s Apenina, pokušava da ponovo otkrije Niče, nego ova laka razbibriga, tihim pevušenjem, skakutavim stihovima koji, uistinu, svojom površnom bezbrižnošću, preobražavaju svaku prirodu, i geteansku i ničeovsku, u nekakav veliki prigradski park u kome niti može doći do ekstaze mističkog sjedinjavanja s prirodom, niti se takva ekstaza uopšte traži, park u koji se dolazi tramvajem, subotom posle podne. Prevodilac i komentator Ničea (i Getea)[8] Ćurčin je *bečki student* koji nikada neće zaboraviti

kako ga se ne tiče »što se ko nada ili želi«, nego i onaj koji, u susretu sa prirodom (ovde: sa morem), nema ni reči ni ritma, — jednostavno nikakvoga »osećanja«. More je za njega »jedna *ravan*« (geometrijski pojam!), ako već nije ogledalo kome »samo okvir fali«, — nešto prazno, što u njemu ne nalazi nikakvog odjeka, zbog čega i nema stvarnog ritma: aritmija, koju ovde parodira M. Petrović, jeste izraz ove likujuće, nepevajuće ravnodušnosti. Sve je zbog toga potonulo u dosadu neke tuposti (pa i *gluposti),* nekoga dremeža, što treba da otkrije parodija *Letnje posle podne:* »Igra sunčana jara, / Treperi zreo vlat, / A na crkvenoj kuli / Izbija sat / Podne. / Glup i nesnosan dan. / N. pr. čovek lego, i komotno zino — / Pardon! / Pre toga sve do kože skino / I drema, / Vreba san. / I taman / san nestaško na oči mu sleti, / A žena se seti, / Da joj nešto treba, / Pa, kao iz neba, / U sobu uleti: »Treba mi dve lepeze, / I nešto za meze«, / Itd. itd. / U tom odleti san . . . — / Užasno glup dan!« Pošto je to »upesmio«, M. Petrović dovikuje čitaocima *Brankovog kola:* »Hoćete li još koju? Recite samo, dajte makar malo ideja, a ja ću to rastopiti u nekoliko ovakvih stihova«. (Ćurčin mu je odgovorio odmah, u br. 44. *Brankovog Kola,* izjavljujući da nije imao nameru da uvredi Petrovića, da je čak istakao njegovu poeziju kao vrednu u *jednoj,* odgovarajućoj, vrsti. Ali, veli, kao što je već rekao u samom početku svog članka na koji se Petrović osvrće, on odbija da bude skroman. »Jer skromnost ne cenim visoko, ali ponos ne dam ni za što na svetu.« Poziva se i na belešku *Glasnika,* objavljenu ispod njegovog članka, koja dokazuje da se tim člankom »namerio na metričare i poetičare« a s druge strane, evo, i na Petrovića.)

[7] *Tako je govorio Zaratustra,* izd. *Knjižarnica S. B. Cvijanović,* Beograd, 1912. i 1914.

[8] Posebno je pisao o odnosima srpske narodne poezije i nemačkih romantičara *(Das serbische Volkslied in der deutschen Literatur,* Leipzig, 1905 i znatno kasnije, *Intimna pozadina Goetheove prerade Hasanaginica, Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti,* knj. 304, Zagreb, 1955), — štampao je, u Lajpcigu, 1907. (Insel-Bücherei) izbor srpskih narodnih pesama, u svom prevodu na nemački, — zatim o Geteu *(Gete i gospoda Štajn,* Beograd, 1908, i, u časopisu *Nova Evropa,* 1932: *Goethe 1832—1932),* o nemačkoj romantici *(Nemačka romantika,* 1906), kao i o drugim vidovima književne i kulturne istorije (između ostalog, u *Letopisu Matice srpske* 1913, knj. 293—4, *Daudet i ilirstvo).*

Beč čiju »veselost« neće ni najmanje moći da ugrozi, i potamni, jedan Niče, ali, ipak, on nije kao taj student iz »veselog« Beča preobražavao prirodu u »bečku šumu« u kojoj satiri igraju u ritmu pevušećih valcera nadomak restorana u kojima, za male pare, može da se popije krigla piva *(piva,* a ne vina) u slavu boga Bahusa (onoga što je od vinskoga, antičkog boga, postao bog pivskoga austrijskog i nemačkog malograđanstva): on je prirodu preobražavao u ovu »bečku šumu« onako kako je svaku bitnost preobražavao, s površnom veselošću, u ne-bitnost, u ono što je na samoj *periferiji* prirode. On nije pesnik prirode, nego njene periferije. I nije pesnik bitnosti, nego je nastojao da bude, nagonski (ali i smišljeno), pesnik ne-bitnosti kao jedinoga mogućnog našeg carstva. On je pesnik koji je pisao *»tzv. jesen«,* jer je pesnik koji je video pesnika (sebe samoga, ne samo drugog), na morskoj obali: njegov ». . . zamućen i zamišljen pogled / bludi / sa kraja na kraj«, jer je taj pesnik »rad / da šumne vale i vetar sa burom svoje duše / u stope stopi«. Ali on u njemu nije naslutio, ni najmanje, baš nikakvo naveštenje geteanskog sjedinjavanja sa prirodom (kroz misao i simbol), nego je tom pesniku uputio reči sprdnje, kakve mu niko pre njega na srpskome jeziku nije uputio, *terajući ga sa morske obale:* »Idi, jadniče, kući / pa sedi za drven stočić, / i griskaj pero, / pa pričaj / kako je Sima voleo Julu, / a Jula ga nije htela . . . / A ovde, — / ovde će vetar i more / pevati vekovima; / jer: trošni i smrtni čovek je / mravak ovde, / gde more zemlju ljubi«.[9] Ta pohvala veličanstvu prirode izrečena je stihovima u čijoj neizmernoj banalnosti ne samo što nema ni traga Ničeovog sna o dionizijskom paganstvu niti najslabijeg odsjaja Geteovog monizma, nego nema ni poezije; ali, to odsustvo poezije, u ovoj pohvali prirodi, kao da potvrđuje: da Ćurčin ne samo što nije mogao da se zaista »otvori« prirodi, nego da to nije ni hteo: pravi cilj Ćurčinov ovde, očigledno, nije ni more ni vetar nego uniženje pesnika koji pokušava da se saobrazi s morem i vetrom, i da prodre u njihov iskonski svet. *Pravi cilj Ćurčinov je da otera pesnika sa morske obale, ili sa obale iskonski-bitnog,* pa i više: njegov je cilj da sa te obale otera čoveka. Nije samo pesnik, koga je on video na morskoj obali, *jadnik,* nego je i čovek na toj obali *»mravak«.* Veličanstvo prirode sagrađeno je upravo od trošnosti i smrtnosti tog »mravka«. Priroda je velika zato što je čovek »mravak«; ona je večna jer je on smrtan i trošan. Ona je

[9] *Na Lidu* (iz 1902).

ravnodušna, jer je on ova ustreptala osećajnost koja traži zaštitu kroz simpatiju. Ćurčin uistinu i ne pokušava da se približi biću te prirode, dok je veliča ovako neizrazitim stihovima: to veličanje je nešto akcidentalno, — ono je funkcija ovoga unižavanja čoveka na »mravka« i pesnika pred morskom obalom na »jadnika«. Priroda je bitnost, a čovek-mravak (pesnik-jadnik) je nebitnost: ne grljenje kopna i mora nego »Sime i Jule«. Taj Sima i ta Jula su simboli potpune bede pesnika koji, za drvenim stočićem, »griska pero«; ali ta beda pesnika za samoga Ćurčina ne prestaje tamo gde počinje on: ona se produžava i kroz njega samoga, kao što se i njegova ironija, okrenuta protiv pesnika »Sime i Jule«, produžava i protiv njegovog sopstvenog doživljaja, u svesti koja je, pre svega, stalna svest da je bitno neizrecivo i da je govor mogućan samo na periferiji, da je periferijski govor, odnosno da je jedina istina, do koje možemo doći, periferna istina ili istina periferije: bitnost (»more«, »vetar«, ćuteća iskon), možē tu da bude, možda (a da li čak i to?) samo najudaljeniji, sasvim sumnjivi refleks, koji se nikakvom snagom poezije ne može prevesti na jezik. Poezija nije otkrivanje bitnog u jeziku (ili otkrivanje bitnog jezika): priroda je, kao bitnost, u našem jeziku isto što i jesen iz pesme *Na stranputici:* neka *tzv.* priroda, a svest Ćurčinova jeste svest o ovoj *sveopštoj takozvanosti*, svest koja ne ide samo preko njegove reči nego i preko svakog njegovog doživljaja, s tim što se on, pod pritiskom te uvek budne svesti, neprestano povlači na periferiju, u nastojanju da se potpuno osposobi za taj periferni (ne-bitni) život koji govori perifernom (ne-bitnom) rečju. Poezija nije nikakvo otkrovenje, nikakva magija: pisanje pesama nije nikakva metoda posvećivanja u bitnosti; — poezija,

To je onako tek, pesnička mašta,
Kad je lepo, ja pišem svašta

(Ako ću da budem iskren): »iskrenost« to je ovde obezvređivanje posebnog značaja pesnika,[10] i njegove nužnosti, ali i obezvređi-

[10] Ovo je uočio i Skerlić: »Zanimljivo je da ovaj pesnik podrugljivo gleda na poeziju, ili bar na pesnički zanat« (u navedenoj kritici Ćurčinove knjige *Pesme*), i to valjda ne slučajno: ovo »podrugljivo gledanje« je potpuno na liniji i njegovoga zahteva za »pesnikom pametnim čovekom« i njegove mržnje na pesnika kao na genija koji je »mimo sav svet«, a koji je za njega oličen u romantičarima (pre svega u Lazi Kostiću) isto kao i u »dekadentima«. Pesnik koji »podrugljivo«

vanje tragike pesnika: ono što nije nužno, ne može biti ni tragično. Beznačajno je van tragedije, — ono je van-tragično. Tu nema tragedije jer nema ničega sudbinskog. To je »onako tek«: jedna mala igra u dokolici tela i duha, a pisanje pesama jeste (bar u najbitnijim Ćurčinovim trenucima) pokušaj privikavanja na ovaj stav »onako tek«, pokušaj koji će se kroz ovoga pesnika iskazivati osmehom, između humora, ironije i samo-ironisanja, u neumitnoj »antinomiji osjećaja« o kojoj je, s razlogom, govorio A. G. Matoš, ističući kako »ironija kojom govori skeptik Ćurčin o Ćurčinu idealistu je vrlo kuriozan i vrlo moderan pojav, dajući — kako je poznato — onaj tragičan čar dvostrukog, kontrastnog života poeziji Heineovoj i Mussetovoj«.[11] Ta »antinomija osjećaja« jeste antinomija svesti o ne-bitnom, — koje je »onako tek« i u senzacijama i u stihu, — i žudnje, koja nikada nije građanski »trezvena«, ni pozitivistička, jer uvek je žudnja za bitnošću ili žudnja koja je neiskorenjivo romantičarska. Dvojnost koja je progovarala kroz poeziju Milana Ćurčina jeste dvojnost romantizma žudnje i anti-romantičarske svesti koja u Ćurčinu ne veruje ni u stvarnost (nužnost) njegovih sopstvenih osećanja.

Ali, ova dvojnost nije u Ćurčinovoj poeziji nikada dolazila do »tragičnog čara«: Ćurčin nije ni duh ni pesnik tragičnosti nego, naprotiv, pesnik koji je nastojao da osvoji »onako tek«--stav kao stav van-tragičnosti i ne-tragičnosti. On nije pesnik sukoba i sukobljavanja, nego je njegov najviši, prvi i poslednji ideal upravo izbegavanje sukoba i sukobljavanja. Otuda, on ide iz duha ka duhovitosti, iz mogućne patetičnosti što vreba iz vezanoga stiha (kojim je, inače, takođe pisao) ka razgovorno--narativnom ritmu slobodnoga stiha, iz mogućnog vizionarstva u veoma čestu anegdotiku, iz mogućne negacije u lako ironisanje, iz radosti u veselost i iz očajanja u setu, ali ne manje i iz žudnje u sentimentalnost: ovo lako, netragično (bezopasno-površinsko) ironisanje sopstvene žudnje zahteva unižavanje te žudnje na sentimentalnost. Nema kod Ćurčina nikad jake žudnje: ono od čega se on pre svega čuva, to je upravo ta jaka žudnja. (Ona ista koja će, već u ovo doba, i tek koju godinu kasnije, Milutina Bojića da baca u patetični verbalizam.) Jaka žudnja se ne da ironiji: sa njom je mogućan samo sukob u očajanju. Negacija

gleda na poeziju, to nije samo nešto »zanimljivo«: to je *građanin-pesnik* koga traži Skerlić.

[11] U već navedenom prikazu Ćurčinove knjige *Pesme*.

žudnje jeste stvaranje očajanja. (To je samodisciplina gordo-recitujućeg, pseudo-aristokratskog Rakića koji samog sebe zaziđuje u strogi poredak vezanog stiha i iz čijeg strogo-organizovanog stiha oseća se, uvek, pretnja jedva zadržanog očajanja.) Ćurčin izbegava sve što je izrazito i naglašeno, ma u kom pravcu: njegov sentimentalizam je, u suštini, stvar izbegavanja osećanja jake žudnje, ili stvar preobražavanja te žudnje u laku setu koju je mogućno ironisati *bez opasnosti od tragedije*. To je dvojnost, ali nikad tragična: uvek na ravni duševne antiteze sentimentalizam—anti-sentimentalizam. Ironisanje sopstvenog osećanja mogućno je za Ćurčina samo tako što se to osećanje *zadržava* na površini, što je ono ne-bitno. Sloboda, do koje tu dolazi, jeste *formalno* sloboda od patetike i svakog drugog oblika retoričnosti, sloboda za »trezven«, »realistički« stav i, samim tim, za »realističku« reč i njen ritam; u prvoj deceniji ovog veka ne postoji pesnik manje patetičan i manje retoričan (i, pogotovo, manje recitatorski) od Milana Ćurčina; ali *u stvari* to je sloboda za ne-bitno (periferijsko u svemu, pa i u svetu osećajnosti), ili pokušaj slobode od bitnoga (kao nužnog). To je pokušaj da se poezija shvati kao »onako tek«, — *mašta-svašta*, — pokušaj da se pesnički opstane u ne-bitnosti, ili da se opstane, kao pesnik, pod svojim sopstvenim podsmehom. Pokušaj da se pod podsmehom svesti o periferijskom (ne-bitnom) životu (onome koji nikada neće doći do svog ispunjenja, a koji je jedini mogući naš život), ipak bude pesnik, — da se uopšte, *ipak bude*, — pokušaj koji znači susret poezije i ne-poezije, kao žudnje za bitnošću i odsustva te žudnje, pristanka na slepu letargiju, susret stvarnoga govora (koji je uvek govor žudnje za bitnošću) i ne-govora (ili govora »onako tek«) kao govora svakodnevnog opštenja bez stvarnog opštenja, govora kojim se ne doziva biće nego se, naprotiv, biće neprestano potiskuje.

Realizam do koga je dolazio Ćurčin jeste izraz ali, istovremeno, i *tehnika* ovoga osvajanja ne-bitnosti, ili trezvenosti koja je tipično građanski (»pozitivistički«) deziluzionirana pre svega u tom smislu što nema više iluzije o mogućnosti bitnog, ili pravog. Ćurčin će reći kako je bog u njemu mrtav odavno,[12] ali njegov ateizam je tipično građansko-pozitivistički: bog koji je u njemu mrtav odavno nije samo bog hrišćanske religije, nego i svake

[12] »U meni Bog je mrtav većem davno« (u pesmi *Pred crkvom*, iz 1905).

religije kao verovanja u mogućnost *ispunjenja* ili preobražaja ne-bitnog u ono što je bitno. »Otrezniti« se, to znači ovde otrezniti se od verovanja u mogućnost pravog života: anti-religiozni stav Ćurčinov je stav građanske »trezvenosti« (ili »deziluzioniranosti«) za koju je »iluzija« svaka vera u pravo, kao nužno i bitno. Ideal je Ćurčinov opstati u ravnodušnosti, pod njenim podsmehom, usaglašavati se, i prema sopstvenoj čežnji, sa tim podsmehom, govoriti i dalje, — *biti* i dalje, — ali u punoj svesti da je svaka reč »onako tek«, a nikada ono jedino i nezamenljivo. Biti neubeđen, pomiriti ovo *biti* sa neubeđenošću. »Skepticizam«, koji se ovde objavljuje negde između lake melanholije i lake ironije, jeste metoda ovoga života i neubeđenosti kao života u stvarnosti koja nikada nije do kraja ubeđena u samu sebe, koja se ne oseća nužnom, na *jedan* jedini način. Sve ima svoju antitezu, do u beskraj, sve je zamenljivo, ali zbog toga ništa nije tragično: sve je »od ovoga sveta«, a to »od ovoga sveta«, to je ova »trezvenost« koja se poziva na stvarnost, i koja se shvata i uzima kao »realistička«, ali koja je protivna svakoj stvarnosti onako kako je protivna svakoj nužnosti. Ništa za ovaj duh trezvenosti nije suštinski stvarno, jer ništa nije nužno. Sve je zamenljivo. Sve je neka vrsta pogodbe, i to krajnje uslovne: sve je konvencija.

Anti-konvencionalnost Ćurčinova je izuzetno naglašena. Ćurčin nije jedini pesnik koji se, početkom veka, okretao protiv konvencionalnosti, ali je sigurno jedini koji je na tome izgradio čitav svoj duševno-moralni i pesnički stil: sve je kod njega usmereno traženju anti-konvencionalnog stava, tako da Ćurčinu drugi pesnici ponekada duguju neke motive svoje pobune protiv konvencije, a u prvom redu protiv konvencije romantičarske frazeologije u stvarima ljubavi. Nije samo mladi Vinaver očito čitao Ćurčina, nego ga je čitao i Milan Rakić: ako se može pretpostaviti da je ironična pohvala laži, koju je objavio Ćurčin 1904, u jednom od svojih »soneta bez sheme«: »Lagaću. Kao što lažu, a ne znaju, rođeni filistri«,[13] vodi poreklo iz Rakićeve *Iskrene pesme*,[14] možda je mogućno, takođe, pretpostaviti da je Rakić, pre nego što je napisao pesmu *Varijacije* (1905), pročitao

[13] *Soneti bez sheme, Kad zaspi savest; Srpski književni glasnik*, 1904, XII, 8.

[14] *Srpski književni glasnik*, 1903, X, 1: »Jer znam veštinu, od nje nemam draže, / Da sakrijem misli i osećaj zao, / Kad sve na svetu uzaludno laže, / Što lažju ne bih malo sreće dao?« (Inače, Rakić se kasnije odrekao ovih stihova: nije ih uneo u konačnu verziju *Iskrene pesme*, u zbirkama. — Mogućno je primetiti

Ćurčinovu pesmu *Da l' hoćeš tako,*[15] koja je prvi, — i od Rakićevoga znatno neposredniji, pa i brutalniji, — pokušaj demistifikacije ne samo romantičarske frazeologije nego i samoga romantizma ljubavi. Milan Ćurčin, koga je Matoš nazvao »prvim srpskim modernistom«, nesumnjivo je prvi u istoriji nove srpske poezije koji se okrenuo protiv romantizma ljubavi kao protiv najprostije, i skroz banalne konvencije, i to jezikom i stilom čiju naglašenu nekonvencionalnost drugi pesnici zadugo još nisu mogli da prate, i na jedan način koji je, za mnoge, predstavljao pravi »skandal«. Ali, njegov »modernizam« upravo kao ovaj isključivi anti-konvencionalizam (ili anti-normativizam), nije delo slobode za neiskazane, a nužne, mogućnosti bića, nego je upravo suprotno: delo pokušaja oslobođenja od svakog imperativa bića, ili svakog imperativa traženja njegovog izraza. Ćurčin, koji se izgrednički okreće protiv norme, jeste Ćurčin koji u svakoj stvari vidi nešto ne-bitno, ne-nužno, ovu stvar pogodbe ili proste konvencije. Ne postoji neka druga stvar, *iza* te konvencionalne stvari; i ne postoji neki drugi sadržaj *iza* norme. Jedino što može, u svetu neizlečivo obolelom od privida i prividnosti (ne-nužnosti, ne-bitnosti), da se učini, to nije da se bitnost oslobodi od ne-bitnosti, nego da se bude svestan sveopšte prividnosti i ne-bitnosti: Ćurčinov stav »od ovoga sveta« jeste isključivo to: »ovaj svet« nije stvarnost u kojoj je potisnuto biće (kao nekakva prava suština, ili kao neki pravi sadržaj koji treba osloboditi), nego je to stvarnost sveopšte prividnosti (konvencionalnosti). Biti »trezven«, »realističan«, znači odnositi se ironično prema svim »stvarima«, i tuđim i »svojim«, nikad se ne povesti za njima, ne dozvoliti da ti prividi (te ne-bitnosti) omađijaju duh i dušu; to nije stav stvarnosti,

da je Rakić, i u ovoj strofi o laži, znatno umereniji od Ćurčina, pa u izvesnom smislu *i zbunjen i neodlučan:* uz laž se vezuje tu, ipak, reč o njenoj *uzaludnosti,* ali se, — samo stih kasnije, — kaže kako se lažju može »dati« — »malo sreće«. U Ćurčinovom »sonetu bez sheme« (nekoj vrsti auto-analitičke beleške koja na prvi pogled može da se učini da je u krugu takozvane »pesme u prozi«, — koju je, prvi (1903), počeo da piše Jovan Dučić, — ali koja to nije: samo-ispitivanje, u ironičnoj stilizaciji, tu odbija svaku »poetizaciju«, pa i svako »ritmovanje« proze), — laž nije »uzaludna« niti se njome može dati, rakićevski, »malo sreće«: laž je *načelo sveta* kome on pripada; jer, kada se bude odao laganju, »sve će ko iz jednog grla viknuti: Kako se izmenio nabolje... Jer ponos zovu ovde jogunstvom i prkosom, a najveći greh im je rušiti naslagane kamičke. — Hoće li imati nebrojeni trenuti iskušenja, najzad snage, da skrše gađenje i uguše ponos...?«

[15] *Srpski književni glasnik,* 1902, VI, 6.

nego, — u prividu »realizma«, — stav protiv-stvarnosti, stav ironisanja stvarnosti, pri čemu je to ironisanje utoliko nužnije ukoliko je ovo osećanje sveopšte prividnosti dublje, sve do toga da je tu stav ironisanja, paradoksalno, jedino mogućan egzistencijalan stav. Ne postoji nikakva mogućnost drugoga stava, osim ovoga stava ironisanja konvencije, jer ne postoji nikakva bitnost (stvarnost) *u ime koje i na kojoj* bio bio izgrađen taj drugi stav: ako je sve norma, onda svest može biti jedino svest o tome ili takozvana »skeptična«, ironična svest. Ako se Ćurčinova poezija iscrpljuje ovim anti-konvencionalizmom (uslovljavajući, gotovo u potpunosti, svoj vek samim vekom ove konvencije od koje »negativno« živi, kao njeno donje, »negativno« Ja), to je zato što za samog Ćurčina i nema ničega drugog osim konvencije, odnosno zato što za njega nijedna druga svest ne postoji osim ove »skeptično«-ironične svesti. »Prirodnost«, koju je hteo Ćurčin, — tražeći, na samom početku veka (stihovima za ono doba gotovo *zapanjujuće* »ležerno« pisanim), izraz stava »od ovoga sveta«, — završava gotovo uvek na ravni njegovog osećanja isključenosti iz prirode kao iz same bitnosti, tako da je ova prirodnost, paradoksalno (i po jednoj apsolutnoj neumitnosti, egzistencijalno daleko i dubljoj i tragičnijoj no što bi se moglo zaključiti na prvi pogled bačen na ove »ležerno« pisane Ćurčinove »pesmice«), jedini izraz ove naše ne-prirodnosti ili van-prirodnosti koja, opet, sama sobom nema izraza. Izvan prirodnog kao onoga što je samo sobom nužno (nezamenljivo i sveobuhvatno, bitno), Ćurčin je i izvan svog izraza. Njegov izraz može da bude samo rastvaranje, ironijom, tuđega izraza, koji se ne može uzeti kao svoj; to može uvek da bude *tzv. jesen* a ne *jesen,* ili takozvana stvar, — ma koja i ma kakva stvar, — a ne stvar: *tzv. ljubav,* nešto prolazno i zamenljivo, jedna laka (prolećna?) zanesenost, a ne neka neumitnost kroz koju će se biće ispoljiti.

Sloboda do koje dolazi Milan Ćurčin jeste sloboda *od* stvarnosti (kao onog što je stvarno samo ako je nužno, i u svojoj nužnosti nezamenljivo, a što on uzima kao prostu »iluziju«): prividno *za* stvarnost, ova realistička »trezvenost« jeste *protiv* stvarnosti onako kako je protiv nužnosti. Ali ona neće da bude samo *skandal* za svaki duh moralnog dogmatizma, — ona pokušava da bude skandal *i u srcu same stvarnosti* i protiv nje, neprestanim otkrivanjem njene ne-nužnosti (ne-bitnosti) kao zamenljivosti. Ništa nije ono nužno i u sebi nezamenljivo: ni reč ni njen ritam ni duševni stav:

Čuj, istinu ću ti reći:
Moja je ljubav od ovoga sveta.
Da li sam ti peti, il' tek treći,
Mom osećaju to ne smeta;
Ni ti meni nisi prva, šta ću kriti?

(U pesmi *Da l' hoćeš tako?)* 1902, kada su ovi stihovi objavljeni, oni su odjeknuli kao bomba podmetnuta pod krevet patrijarhalno-malograđanskog zverinjaka koji nije prestajao da peva o svojoj »fatalnoj« i »jedinoj« ljubavi, i u literaturi i izvan nje: ne postoji drugi pesnik koji je u ovo doba (pa i znatno kasnije, u čitavom periodu do Četrnaeste) bio sposoban da napiše ovakve stihove: Ćurčinu pripada slava pesnika-izgrednika, *sveca izgreda,* očito sasvim svesnog i više no predumišljajnog »skandalizatora«, koji je zbog ovakvih svojih stihova bio nazivan »divljakom« i čovekom »nenormalnim«,[16] pesnikom čiji izrazi su »prosto odvratni« a »osećaji zabranjeni i nezakoniti«.[17] Istorija je, međutim, kao i uvek, išla putevima usvajanja »nenormalnosti« i »nezakonitosti«: ako nijedan drugi pesnik do prvog svetskog rata nije bio kadar da napiše, kao stih, »Da li sam ti peti, il' tek treći«, — tim jezikom i tonom *brojanja,* na prste (a sve u oblasti ljubavne lirike!), — nema sumnje da Dučić, estet, himerista, ponos građanske klase koja je kroz njega tražila izraz i oblike svoje pseudo-aristokratske, bogdan-popovićevske »rafiniranosti«, *mentalno,* pamti ovo Ćurčinovo »peti, il' tek treći«: njegov don-žuanizam nezamisliv je bez ovoga ćurčinovskog, ravnodušno-brojećeg, »peti, il' tek treći«. Ali, za razliku od Ćurčina, ne samo što Dučić to nikada ne kaže, ovako, neposredno, stilom u kome nema ni mrve poetizacije, nego njegov don-žuanizam zna za Ženu, onu Jedinu, i Idealnu, koja je sama (kao nekakav apsolut) s onu stranu svakog poređenja i svakog »brojanja«, i koja upravo zato, u stvarnosti živih bića, savršeno ne-bitnih, i omogućava »brojanje«, ovu uvek istu svest o ne-pravosti (ne-bitnosti) onoga što stvarno jeste, jer stvarno nije idealno. Dučićev don-žuanizam je *pojavno* »ateistički«, ali suštinski, on je »religijski«: uvek odbacivanje svega živog i mogućnog u ime onoga što je idealno, ili apsolutno, što je kao ta Žena koja ne postoji ali od koje se njemu, Dučiću, svejedno »oči

[16] *Nova Iskra,* 1906, VIII, 11—12.

[17] Milan L. Popović, *»Poezija« M. Ćurčina; Delo,* 1904, god. 9, knj. XXXI, br. 2.

zasenjene«, tako da on ide od žene do žene tražeći tu idealnu Ženu. Milan Rakić, koji je lekciju o anti-romantizmu našao u Ćurčinovoj pesmi *Da l' hoćeš tako,* na neki način je za jedan stepen bliži Ćurčinu: on ne zna, kao Dučić, za idealnu Ženu (kao za božansku, suštastvenu ženstvenost), i on poznaje potrebu *za ruganjem* onome što neposredno, u stvarnosti, jeste: otuda kod njega onaj *leksički realizam,* na trenutke, za koji Dučićev don-žuanizam sigurno zna u egzistenciji ali ne zna u poeziji. Dučić hoće da bude »subliman«; Rakić ima trenutaka kada se čini kao da bi sve da porazbija, u besu, punom očajanja i nemoći: ne samo sublimacija kao literarni stil, nego i sublimacija kao egzistencijalna funkcija, kod Rakića je daleko manje snage od Dučićeve moći sublimiranja. Osim toga, on ne ume da mistificira i da se samo-mistificira, kao Dučić: on je »zemaljskiji« od Dučića, teži, nepokretniji, ponekada glomazan i (za sluh svoga doba) čak i brutalan u toj glomaznosti: »Dosta! Za ljubav večitoga Hrista«.[18] Pa ipak, i uprkos ovome *»Dosta«,* on nastavlja: on produžava da recituje: on se ruga u pesmi *Varijacije* romantičarskoj frazeologiji, — on, koji je otkrivao tupost i sitost bračne (građanske i malograđanske) ljubavi, — ali ostajući i u tempu i u »povišenom tonu« te iste frazeologije, tako da se ovo ruganje, s povremenim otvaranjima »realističkoj« leksici, ne razlikuje od njegove ljubavne poezije koja će, istina, da otkriva ovu tupost lažne (mrtve) ljubavi, ali koja će ostati verna idealu Tristana i Izolde. U poeziji Rakićevoj, reč »od ovoga sveta« je kao i ljubav »od ovoga sveta«: samo stvar jednoga *ispada* koji nije došao do osmišljenja, koji nije pretvoren u pesnički sistem. Rakić zna za ovakve reči kao za iskušenja, ali te reči njegovo *recitovanje* nadvišava: te reči su u opreci sa ritmom i tonom njegove pesme. To su izvesne reči, ali ne i njihov ritam. Razlog je tome očigledan: ako se Milan M. Rakić okreće protiv romantičarske frazeologije, on se još nije »izlečio« od romantizma ljubavi. On je, svakako, pesnik kroz koga građanin, skerlićevski »pesnik pametan čovek«, traži sebe; ali on je ipak i jedan još nepregoreli romantičar, uvek između građanskog pozitivizma i romantizma, i to nikako samo zato što će, u pomutnji potpunoj, sebe da naziva »bledim Verterom«, i što će njega, dok čita Bodlera, ipak da opseda Sirano od Beržeraka, tako da u njegovome anti-ćiftinstvu (anti-filistarstvu) uvek ostaje nešto nepregorele romantike (»Sa tri svirača u crnom

[18] U pesmi *Varijacije.*

plaštu«), pa se reč o ćiftama koje će *zinuti* od čuda meša sa ukusom i stilom ta ista tri svirača »u crnom plaštu« (a ispod plašta su Tristan i Izolda, u razvodnjenome svom, i zašećerenom, turističko-bedekerskom izdanju). Osnovni san Milana Rakića jeste san o vrhunskom erotskom doživljaju koji bi ga izneo, kao čudom iracionalne biologije, iz građanstva, ogrezlog u laž konvencionalnosti, u *prirodu* koja je, istina, u njegovoj poeziji završavala u pejzažima s onu stranu grada (i građanstva), ali koja je, ipak, bila neka *bitnost,* i to bitnost u koju se može stići, s glavom na kolenima voljene žene (dok, opet, ta žena *ćuti).* Rakić još veruje, pa makar i kroz duboke krize, u nekakvu mogućnost odlaska u »prirodu«, *tj.* bitnost. On veruje u čudo preobražaja ne-bitnog u bitno: njegova očajanja u banalnosti podrazumevaju tu veru. (Bez vere u bitnost se ne očajava.)

Milan Ćurčin ne veruje. Ako ponekad »iluzija« i njega obuzme, on je prigušuje, svodeći žudnju (koja ključa, zarobljena, u Rakiću) na sentimentalnost, i ironišući tu sentimentalnost, uz osmeh. Ljubav, koja se tu pokušava da iskaže, kao »ljubav od ovoga sveta«, jeste u suštini »onako tek« ljubav: neka *peta ili treća* ljubav; u rečima, »da li sam ti peti, il' tek treći,« koje nisu stigle do poezije ali koje su značajan događaj u mentalnoj istoriji Ćurčinovog sveta, ima, osim ovoga ruganja malograđanštini, i ovoga osećaja »onako tek« za sve, ili osećanja ne-bitnosti i ne-nužnosti: sve je zamenljivo. Ja sam zamenljiv upravo po tom zakonu sveopšte zamenljivosti.

Taj zakon sveopšte zamenljivosti, to je zakon »od ovoga sveta« koji je, opet, svet ne-nužnosti, ili svet ne-bitnosti: *svet bez zakona.*[19] Lebdimo na površini: svako od nas je Ćurčin: malo

[19] Anti-konvencionalizam Ćurčinov podrazumeva pre svega ovo osećanje odsustva zakona, ili osećanje njegove prividnosti. Nema zakona izvan nužnosti; zakon je svest o nužnosti. Otuda Ćurčin, koji se okreće protiv norme, jeste Ćurčin koji se okreće protiv prividno-nužnog, ili Ćurčin koji svuda oseća svevlast ne-nužnog kao prividnog. Ne postoji za nas bitnost, i zato ne postoji nikakva zakonitost.

Ali, zbog toga iza Ćurčinove pobune protiv norme nema nikakvog *bitnijeg* sadržaja. To je ironisanje napadnuto prazninom. Ono ne ide iz žudnje za izražajem bića, zarobljenog u normi, nego iz osećanja ne-bitnosti svega: to je uvek isti podsmeh ne-bitnosti bitnom, ali u prividu ovoga podsmeha konvenciji.

U tome se Ćurčin suštinski razlikuje od Rakića, ma koliko da s njime deli slavu pesnika koji je ustao protiv »romantičarske frazeologije«. Jer, dok Rakić koji ustaje protiv romantičarske frazeologije jeste velika kriza romantizma ljubavi (ili kriza samog opštenja), ali, — i kroz tu duboku i recitujuću krizu, — sami taj romantizam (vera da se, vrhunskom erotskom senzacijom, može stići u

sentimenta i malo podsmeha tom sentimentu, — podsmeha koji deluje izgrednički, — uživanje u izgredništvu više no u samoj ljubavi, — sveopšta prolaznost i zamenljivost i *svest* o tome, s nešto melanholije, s nešto blagog ironišućeg humora, kao paradoksalna (bezizlazna) svest o stvarnom kao o savršeno

prirodu, kao u samu bitnost), Milan Ćurčin sa svojom ženom »trči« po prirodi svedenoj na pejzaž, uz humorno-melanholične aluzije na »ono šta bit ne sme«. Rakić sanja da umire u naručju žene, u »prirodi«; Ćurčin ovako »trčka«, osmehujući se, i sluti, kao u navođenoj pesmi *U troje (najlirskijoj* njegovoj pesmi) rastanak koji će, neumitno, doći. Rakić recituje; Ćurčin pevuši. Rakić čuje kroz svoj sopstveni govor kako priroda ćuti: njegova svest je svest o laži reči; Ćurčin zna da je reč ne-bitna, ali on zbog toga ne očajava: sve je ne-bitno, a ne samo reč. Nema ćutanja koje će nas odvesti u istinu ćuteće prirode (bitnosti).

Otuda, njegov anti-konvencionalizam nije ni, tematski, svojim motivima, okrenut bitnom. On je samodovoljan, i zato ne-bitan. Osim neposrednog ismevanja romantizma »jeseni« i (posredno) romantičarske pesničke frazeologije, on se okreće: protiv »broja« (»zakona«) u pesmi, protiv venčanja u crkvi (u pesmi *Pred crkvom),* protiv fraka i rukavica na balu (valjda i protiv valcera, — u poznatoj Ćurčinovoj pesmi *Na balu,* 1902). Tome bi se mogao dodati, u izvesnoj meri, i Ćurčinov anti-demokratizam; jer, ma koliko da je on neumitnost kulture građanskog individualizma (i kod Ćurčina, kao i kod Rakića), on je i izraz nemirenja sa konvencijama: »demokratizam« je takođe konvencija građanskog društva, tako da će anti-demokratska izjava da se izjednačava sa anti--filistarskim stavom, od Ćurčina do »dekadentskog« Disa. (Anti-ćiftinstvo Rakićevo je suštinski okrenuto ovom pseudo-aristokratizmu, ali pri tome nije dosledno: Rakić je dao »izjavu«; u pesmi *Tuga,* kako ga »bole« tuđe rane i tuđi jadi; Disov stihovan »odgovor«, *Razumljiva pesma,* — sasvim izražajno nezgrapan i beznačajan, a koji je Skerlića razbeseno, — da ga se tuđe patnje uopšte ne tiču, dosledno je na liniji ove »dekadenstke« provokacije filistarstva.) Primetno je da su sve norme koje Ćurčin ironiše manjeg značaja, osim norme »jeseni«: ismevanje »norme« fraka i rukavica, uprkos svoj sili bečko-peštanskog uticaja, sasvim sigurno je periferni i bezopasni anti-konvencionalizam. Ali taj frak i te rukavice, koje je pesnik (kroz Dučića) pokušavao da unese u pesmu, i mogu da budu predmet Ćurčinovoga ironisanja, jer je to ironisanje sasvim površinsko i samo-dovoljno: ono se iscrpljuje podsmehom i sve mu je dobro za taj podsmeh kojim se sve i završava.

Zbog toga u Ćurčinovoj pobuni protiv norme nema ni najbleđeg traga od Rakićeve pobune protiv običaja vezanih za smrt. Rakić je u ovim običajima (u »mutnoj atmosferi zadušničkih dana«) video laž, i osećao je da se u toj laži guši: on je, usred te »atmosfere«, sanjao bekstvo u »prirodu« u kojoj nema laži, koja je ćuteća. Ideal prirode još ima Rakića za svog, ali onako kako on u normi oseća samu ne-prirodnost ili smrt: to, što se on grozio od običaja vezanih za smrt, očajavajući zbog odsustva »iskrenosti«, nije ni najmanje slučajno: između običaja i smrti za Rakića kao da ne postoji razlika. U-običajeni (svakodnevni, rutinski) život nije život nego smrt. To je banalnost kao smrt od koje se on užasavao, to je u-običajenost ali i sami običaj. Za njega *običaj je krajnji, i najdrastičniji, izraz banalno-uobičajenog, ili mrtvog:* zbog toga on na groblju, u doba zadušnica, i nalazi svoju najvišu pobunu protiv običaja, kao laži, ali zbog toga on tu, na

ne-nužnom (ne-stvarnom), dakle zamenljivom. »Peti, il' tek treći«, to nije samo ljubavnik »od ovoga sveta«, koji se oslobodio od malograđanske romantike; to je i stvarnost koja može biti »treća« ili »peta«, stvarnost savršeno zamenljiva ili ne-stvarnost, a ironija tu ostaje neumitnost: to je ironija periferije okrenute

groblju, i sanja smrt u „raskošnoj" prirodi, u naručju žene, utapanjem u ćutanje. Anti-norma, u Rakićevom najprisnijem iskustvu, podrazumeva veru u istinitost kao u samu bitnost: zato se izraz ove anti-norme u njegovoj poeziji i vezuje, na jednom, za motiv smrti. Sa Ćurčinom nije tako: njegov anti-konvencionalizam nema nikakve veze sa motivom smrti: konvencija (norma) nije za njega pretnja smrti, jer anti-konvencionalizam nije za njega obećanje nekog apsolutnog života, o kakvom je sanjao Rakić, zarobljen u normu. To je, prosto, jedno ironisanje, ali kojim se ne oslobođava samo od konvencionalno ne-bitnog, nego i od samoga motiva bitnosti. Romantizam smrti (one u raskošnoj prirodi, u naručju žene), — kada bi umiranje imalo da bude prvorazredna estetska senzacija, — u Ćurčinovom iskustvu iščezava zajedno s romantizmom ljubavi koji se, uza sva ruganja romantičarskoj frazeologiji, produžavao kroz Rakića kao vernika Tristana i Izolde, kao čoveka koji je čitao i Bodlera (a ne samo Sili Pridoma), ali koji nije prestajao da sanja, kroz sve svoje anti-filistarstvo, upravo vizije »filistarskog« romantizma, »sa tri svirača u crnom plaštu« (i sa Rostanovim *Siranom od Beržeraka). Dok je Rakić govorio protiv laži na groblju, Ćurčin je govorio protiv laži na balu.* Dok su Rakiću smetali čiraci i lažan bol u crno zabrađenih žena, — sa strahom će on osluškivati kako čekić udara u čamovu dasku za budući mrtvački sanduk, u susedstvu, — Ćurčinu su smetali frak i rukavice, na balu: nalazio je najviše uživanje u tome da, glumeći začuđenost (kao čovek koji je prvi put sišao s planine, a ne kao građanin iz »salona«), vidi kako »Po glatku i klizavu podu / Gomila čudno se vrti; / Sve dođu dvoje i odu, / I muško žensku prti«: privlačilo ga je, neodoljivo, ovo *prti*, mamilo ga je pre svega da njega izgovori (valjda ništa manje no slika: »Pa zajedno preleću / S kraja na kraj, a nogom šaraju slova / Sve nova i nova«, — verovatno *najizrazitija* slika do koje je uopšte došao). To *»prti«*, kao i stih: »Svak *stisno žensku* na grudi«, — i u njemu podjendako i ovo *»stisno«* i ova *»ženska«*, — sasvim sigurno je izgred, — ali *izgred »na balu«*, i dubina mu je sasvim jasno time i određena. On se ponaša kao da mu smrt nikad nije pala ni na kraj pameti. Na samom početku desetleća, koje gotovo neće prestajati da govori o smrti, nalazeći pri tome svoju poeziju pesimizma, Ćurčin se krajnje nemarno odnosi prema smrti, on je i ne primećuje, ali onako kako »ne primećuje« bitnost, ili kako neće da je primeti: njegov pokušaj oslobođenja od imperativa bitnog iskazuje se i ovim »neprimećivanjem« smrti (nema okretanja bitnom bez okretanja smrti).

Otuda je njegovo okretanje protiv konvencije suštinski dvolično: iako je podvučeno anti-konvencionalno, i izgredničko, njime se produžava Ćurčinova »briga deveta« za bitnost, tako da se i u tom pogledu *ova anti-konvencionalnost utapa u ne-bitnosti, odnosno u samoj konvencionalnosti.* Odbijanje žudnje za bitnim pretvara ovaj otpor konvenciji u jednu samodovoljnu stvar, ali time je upravo i čini suštinski »konvencionalnom« stvari: ta *»konvencionalna« stvar je privid stvari koji se uzima za samu stvar, i čak pretpostavlja samoj stvari, to je ne-bitnost koja se oglašava za bitnost,* nešto *mogućno* samo kao uslovljeno bitnošću, — jedna »tehnika« i »metoda« bitnosti, — ali što se uzima kao bitnost

protiv bitnosti, ironija kojom se neprestano uspostavlja ova sama svest o periferijski ne-bitnom kao o jedinoj našoj mogućnoj stvarnosti. Biti trezven znači biti »skroman« u odnosu na bitnost: sve pesme Ćurčinove ukazuju na izvesnu »skromnost«, koja je polu-sentimentalna polu-šaljiva: nema nikakve manije veličine ni u stavu, ni u motivima ni u prizorima, ni u ritmovima; ali ta *skromnost je, paradoksalno, uvek ironična:* to nije ironija koja bi došla do punoga svog zamaha, i kojim bi se ironisanje prevazišlo, u njemu samome, oslobođenjem negacije, tako da bi Ćurčinovo »naprotiv« postalo jedno veliko *Ne,* i tako da bi njegova »leženorst«, u izboru motiva, u tonu i taktu pesme, prerasle u patetiku volje koja se oslobađa. Ova »ležernost« jeste ležernost prema imperativu sopstvenog ispunjenja, ali i prema imperativu tragedije: to je polu-volja kao polu-tragedija, metoda zadržavanja sopstvene volje na odstojanju: ironisanje stvari, i tako ostajanje na odstojanju od njih, ali i ostajanje na odstojanju od sopstvene ironije. Biti trezven znači biti ovako blago-ironičan, — »leženo« ironičan, — odnosno biti pozitivistički: ne predati se žudnji koja je prećutan pristanak na iluziju o mogućnom preobražaju ne-bitnog u bitno, ili onoga što je ograničeno u nekakvu apsolutnu ispunjenost i ostvarenost. To je *deziluzionizam* koji je »skroman« i ironišući *(skromno ironičar-*

sama (bezuslovno, suština a ne »tehnika«). *Ćurčin je voleo igru sa konvencijama, ali zato što nije voleo igru sa bitnošću.* Njegova pobuna protiv konvencija, ma koliko da je *objektivno,* u svetu literature, mogla biti podsticaj za oslobađavanje od robovanja iscrpenim konvencijama, zbog toga i jeste samo jedna igra koja negaciju svodi na lako ironisanje a stvar ljubavi i smrti na stvar tek nešto »nestašne« ljupkosti.

Ovo je osetio Bogdan Popović: ako je Ćurčin prenerażavao duhove u *Novoj Iskri, Delu* i *Letopisu Matice srpske,* on nije ni najmanje uznemirio Bogdana Popovića nego mu se čak učinio sasvim prihvatljivim. Bogdan Popović je uneo u svoju *Antologiju* osam Ćurčinovih pesama i čak je poglavlje *Treće doba (posle 1900),* — poglavlje posvećeno periodu njegove osnovne dotadašnje kritičarske delatnosti, — i započeo Ćurčinovom pesmom *Pustite me kako ja hoću!:* »U pesmi zakoni ćute — / Pustite osećaj!«. Bogdan Popović, koji je sebe ugradio u pseudo-aristokratizam *»Ukusa«,* razumeo je da Ćurčinov »osećaj« ne provaljuje granice određene »zakonima« tog »Ukusa«, tim pre što je Ćurčinova lirika bila i neka vrsta potvrda njegove kritike pseudo-romantičarskog »kitnjastog stila« (u genezi Ćurčinovog i Rakićevog ironisanja romantičarske frazeologije van svake sumnje je i Popovićeva kritika Šantićevog »kitnjastog stila«, iz 1901), ali ne manje i njegovoga aristokratizma: Ćurčinova pesma *»Pučina je stoka jedna grdna«* našla je, takođe, mesta u *Antologiji.* (Inače, Ćurčin je posvetio svoje pesme Bogdanu Popoviću, a iste godine kada je izašla *Antologija,* 1911, objavio je u *Srpskohrvatskom almanahu* članak o njemu.)

ski), bez nastojavanja na bilo kojoj ravni, i »realistički« onoliko koliko nije iluzionistički, ali čija skromnost prema sopstvenoj volji (sopstvenoj »iluzionističkoj« želji) jeste i »skromnost« prema sopstvenoj stvarnosti: to je prividno realistički deziluzionizam, a suštinski deziluzionizam koji je izvan stvarnosti onoliko koliko je izvan sopstvene volje (»iluzije«). To je deziluzionizam koji izuzima iz stvarnosti a ne upućuje u nju, i koji je i zbog toga nužno ironičan: svaka mu je stvarnost *tuđa,* i svaku stvarnost on ironično odbija onako kako odbija svako *puno učešće* u njoj, ali on je osuđen na ironisanje i kao na jedini vid svog opštenja sa stvarnošću. To je »deziluzionizirano« Ja čijim podnožjem kao da teče još neka sasvim blaga iluzija, između lake veselosti i sete, ali uvek pod izvesnom ironijom: »deziluzionirano« Ja koje se melanholično-ironijski predaje svojoj deziluzioniranosti, ironišući (slabim talasima ironije) sopstveni doživljaj (sasvim sentimentalistički oslabljen) kao neki »tuđ« doživljaj, ili kao doživljaj nekoga »tuđeg« Ja, i ironijski izazivajući reakciju tog tuđega Ja.

Ovo Ja Milana Ćurčina mogućno je isključivo kao negativno-parazitsko Ja stvarnosti za koju se, kao zauvek tuđu, Ćurčin negativno (ali neumitno) vezuje, boraveći na njenim marginama. Lirika Milana Ćurčina jeste, u suštini, *marginalna lirika deziluzionirano-»pozitivističkog« građanskog Ja koje je marginalno Ja tuđeg Ja* (tuđe stvarnosti, volje, iluzije, »jeseni«). Tu ima mesta samo ruganju, jer nema mesta suštinskom stvaranju. Tu ima mesta otkrivanju privida u stvarima, jer nema »svoje« stvari, ali tu nema mesta ni pobuni, pa čak ni silovitijoj ironiji: pojačavanje ovog podsmešljivo-humornog, blagog ironisanja tuđe stvarnosti u kojoj se otkriva prividnost ne-stvarne i anti-stvarne norme (konvencionalnosti), izvodilo bi Ćurčina iz kruga ovoga Ja, putem ka stvarnoj negaciji ili ka punom ispoljavanju njegove volje, a to je upravo ono od čega se marginalno Ja »deziluzioniranog« Ćurčina čuva kao od samoga pakla. Parazitizam podrazumeva izgred prema normi (parazitizam je uvek naglašeno anti-konvencionalan), onako kako podrazumeva osećanje tuđosti u svakoj stvarnosti (koju ironiše kao puku, praznu normu), ali on ne podrazumeva negaciju upravo zato što je on egzistencijalna osuđenost na tuđe: to tuđe je, paradoksalno, ono jedino »svoje« parazitizma. Nema usaglašavanja sa tuđim. Sve ostaje na sredini, i doslovno srednjački: *između neprihvatanja i prihvatanja.* To je demonstracija anti-konvencionalizma, koja se iscrpljuje sama sobom i koja zato nije ništa drugo nego *negativna manifestacija konvencije.* Tu je,

paradoksalno, »tuđe« — »svoje«, i svoje je tuđe: nikada ne može doći do izlaska iz ove paradoksalnosti, i otuda nikad ne može ni doći do punog zamaha i pokreta bića i stiha: uvek ostaje neka *zadržanost* kao nepobediva i nerazrešiva fatalnost, uvek Ćurčinovo »naprotiv« kao svojevrsna »tvrdoglavost« i, još više, kao nekakvo *jogunstvo* razmaženoga deteta koje se ruga starijima iza leđa, što najmudriji među njima ipak praštaju. Sve su to mali, sasvim bezopasni prestupi, odbijanje da se bude *vaspitan,* ali ostajući u »domaćem«, u kućnom krugu. Ništa se našoj kući neće dogoditi: samo po neki prozor može da se razbije. Reč »naprotiv«, u navođenom stihu:

Naprotiv, ja volim kada pada lišće,

to je parazitska reč ovoga parazitsko-marginalnog Ja Milana Ćurčina koje vegetira na periferiji lirike jeseni: to je izraz *»tzv. jesen«,* koji je parazit *jeseni: »tzv.«* nije funkcija oslobođenja od *jeseni* nego podsmešljivo vezivanje za nju, pri čemu u tom izrazu nema ni *jeseni* ni njene negacije, a najmanje mogućnosti oslobođenja neke nove »jeseni«. Ma koliko ovo »naprotiv« izgleda kao negacija, ono je u suštini odbijanje negacije; u njemu nema pristanka na svet, ali nema ni pristanka na sopstvenu volju: ono je nekakvo polurođačko, »objašnjavalačko« suprotstavljanje postojećem, ali u njegovim okvirima (kao svađa mlađih sa starijima za istim porodičnim stolom). Ono je stvar odbijanja normi »pesničkog« stava i govora kao romantičarskog, ali snaga njegovoga dejstva zavisi od same snage tog romantizma: tamo gde nema više ovog romantizma *»jeseni«,* dejstvo Ćurčinovog *tzv.* je nepostojeće. Tamo nema Ćurčina koji je anti-teza ovom romantizmu, neka vrsta njegovoga »negativnog« Ja. Tamo ne deluju više ni ostali Ćurčinovi izgredničko-ironijski stihovi, tempirani na zaprepašćenje: »Kad sam te dizo na kamaru sena«,[20] »A sav taj pokor briga me deveta«.[21] »Sve će, znam već, lepo ići / Unatraške — kao i pre«.[22] Nesumnjivo, usred nezadržive stihije recitovanja, usred poezije tragično opterećene osećanjem sudbonosnosti pesničkog govora i same pesme, kada je gotovo sve bilo zavereno »sjaju«, i kada se, u kultu »savršenstva forme«, pesnik ukazivao kao nekakav »zlatar reči«, ovo

[20] *Izgubljeni trenutak (1903).*
[21] *Kad ti narediš*
[22] *Planovi (1904).*

Ćurčinovo »briga me deveta« predstavljalo je *izvanredan izgred* kao što su i njegovi stihovi, kojima je pokušavao da kaže svoj »osećaj čežnje«:

Kad osetim prazno i mir oko sebe,
. . .
Zadrhću mi udi, ja privlačim ćebe,
I ne znam šta radim,

bili zaista *skandal* prema kome je skandaloznost Bojićevoga panseksualističkog nihilizma gotovo zanemarujuća: svoju erotsku žudnju koja je dozivala orgije tela s onu stranu svake transcendencije i ma kakve sublimacije, Milutin Bojić je ipak izražavao vizijama starozavetnog cara Davida i Salome: on se objavljivao, u svojoj sopstvenoj mašti, kao car David i kao Saloma, i to stihovima velike patetične zvučnosti koja »pokriva« *meso i krv* te iste žudnje. Milan Ćurčin pojavio se ovako, pod ćebetom, i to još objavljujući kako »ne zna šta radi« (pod tim ćebetom), kada ga spopadne »osećaj čežnje«. David i Saloma nisu skandal; *ćebe* Ćurčinovo jeste, i to tim više što tu nema nikakve siline zvučanja: nema misterije i mita ni u viziji ni u ritmu. Reakcija i na te stihove bila je žestoka i brutalna;[23] ali to je bila reakcija kroz koju je živeo i kroz koju jedino i može da živi Ćurčin, čija izgredničko-ironijska sloboda ostaje u krugu

[23] Odavićeva *Nova Iskra* (u prikazu njegove knjige *Pesme*, potpisanom inicijalom *K*, u svesci za novembar i decembar 1906, god. VIII, dvobroj 11—12) reagovaće na te njegove stihove ovako: »Kad pesnik noću oseti *prazno* oko sebe (protivnost je *puno*), on polako, kao mudri papagaj, sklapa oči, zadrhću mu udi, privlači ćebe, i — *ne zna šta radi!* Ovde ostavljam čitaocima punu slobodu da nagađaju šta bi to moglo biti. Bilo što mu drago, jedno je nesumnjivo jasno, da tu, kako bi sam pesnik kazao, ‚posla nisu čusta', jer da ‚zdrav čitav' čovek ne zna šta radi — nezgodno je i trebalo bi da zabrine najbližu pesnikovu okolinu. Doista, najozbiljnije velim, ovo je tako bolesno, tako nenormalno, da kritičar samo može skrenuti pažnju na takvu pojavu, ali dublje ne sme ulaziti. Paćenik pesnik žudno pruža ruke i, *u isti mah*, stiska obraz na jastuk ali. . . pod njim je samo neko perje! . . . Pored radnje koju ova pesma kazuje, a koja ne ide u oblast literarnog kritičara, saznajemo, zahvaljujući pesnikovoj iskrenosti, dva vrlo karakteristična, čisto pesnička detalja opšteg interesa: prvi je, *pesnik se pokriva ćebetom*, a drugi, *spava na perju*. — Ovde su nam možda i nehotice pruženi dragoceni podatci o aristokratizmu pesnikovu koji je pravi uzrok pesmi *Pučina je stoka jedna grdna*«.

postojećeg, tako da je ona samo »negativ« tog postojećeg, sloboda koja nije sloboda za neku bitno novu pesmu kao za novu pesmu bitnosti, već koja ostaje pre svega pokušaj slobode od svakoga imperativa bitnosti (ili *pokušaj slobode za ne-bitnost*).

Ako se lirika, u nekim Ćurčinovim stihovima, doista i može da nasluti, i ta lirika ranjena je prividnošću kao i sama Ćurčinova stvarnost: sve to *i jeste i nije* lirika, sve to i može ali i ne mora biti. Nema osećaja *moranja*. Čak i *slobodan stih* Milana Ćurčina, čiju pojavu na početku veka i, tek nešto kasnije, usred svemoći jedanaesterca i dvanaesterca, moraće srpska književna istorija da zabeleži, ma koliko da uvek ima izvesnu *ritmičku organizaciju*, kao da nosi u sebi neku *neubeđenost* i čak kao da je u prvom redu (bar tamo gde nije stvar prostoga Ćurčinovog »inata« recitatorima-metričarima) delo same te neubeđenosti. Istina, Ćurčin će da ga objavi kao neumitnost stihijne nužnosti ritma, koja ide iz »osećaja« a ne iz »zakona«:

Ritam će kroz muziku reči
Probiti sebi pute,
I otići u pravi kraj;
U pesmi zakoni ćute —
Pustite osećaj!

(u pesmi *Pustite me kako ja hoću*, 1902), ali to je samo »program«, a valjda i stvar zablude Ćurčinove o pravome svom pozvanju: njegova poezija nije poezija oslobađanja »osećaja« nego, naprotiv, njegovoga neprestanog zadržavanja; sentimentalno-ironijski parazitizam nije samo izgred prema moralnoj (i versifikatorskoj) normi, nego je »izgred« i prema sopstvenoj osećajnosti, — to je bekstvo od te osećajnosti: Ćurčin je onaj koji se smeje tuđem Ja, ali koji ostaje »tuđ« i prema svome sopstvenom osećanju, uvek ga blago ironišući, i uvek ostajući na odstojanju od njega. »Obične«, svakodnevne reči, koje je on pokušavao da nađe u slobodnome ritmu, treba da probude utisak »običnosti« njegovoga doživljaja. Ove reči pokušavala je da izgovori poezija građanskog individualizma još od Vojislava Ilića (sve do Rakića), ali ih je izgovarala »svečano«-uzvišenim ritmom, koji je ipak »savlađivao« i rastakao njihovu običnost. Milan Ćurčin je ovu reč potražio u *njenom* ritmu;[24] on je nastojao da smanji, koliko

[24] Prvi je, pre njega, to činio Mileta Jakšić.

mu je igda bilo dato, razliku između intonacije i ritma pesničkog (nesvakodnevnog) i nepesničkog (svakodnevnog) govora. Njegov značaj, istorijski, u tome je neosporan: pesnik-recitator, onaj koji postaje »sudbonosan« najčešće više zahvaljujući svome metru nego osećajnosti i umu, otkriva svu neprirodnost svog tona ako se oslušne u akustičkom prostoru Ćurčinovog slobodnog ritma: čak i Rakićev jedanaesterac, koji je Ćurčin inače pretpostavio, prvi, njegovome dvanaestercu,[45] otkriva u tom prostoru izvesnu meru nesavladljive svoje izveštačenosti, i to kao jalov pokušaj uzvišavanja nad banalnošću pre svega formalno: stavom, ali ne manje i *metrom*. Ali, ma koliko da je Ćurčinov slobodan stih neosporna antiteza jedanaestercu i, posebno, dvanaestercu nove srpske poezije njegovog vremena, i ma koliko da je Ćurčinov stav »ležernosti« (pomalo neobavezno pričajuće), kojim on kao da produžava uobičajeni, »standardni«, duševno-ritmički model površinskog doživljavanja i govora, demonstrativno suprotan stavu ove svečano-recitujuće gordosti koja je nespojiva sa tempom i pokretima neposrednog iskustva, ipak ovaj *slobodan stih Milana Ćurčina u suštini produžava osnovnu duševno-moralnu orijentaciju pesnika građanske kulture prve decenije veka, orijentaciju koja podrazumeva, pre svega, »suzdržanost« ili zadržavanje »osećaja«*. Ćurčin je, po svome izgredništvu, kao *pesnik pod ćebetom,* onaj koji je nezamisliv u stavu jednoga Dučića ili ukrašen, kao Rakić, perjanicom Sirana od Beržeraka: ne može se govoriti u dvanaestercu pokriven ćebetom. Ali, po ovom prepuštanju sopstvenim osećanjima, po ovom zazoru od njih, on je potpuno u krugu kulture iz koje se javljao Rakić (zajedno sa Skerlićem, koji je upućivao na ideal »pesnika pametnog čoveka«), ili Dučić (zajedno s Bogdanom Popovićem). Ako Ćurčin ne »obuzdava« svoja osećanja metrom vezanog stiha, u rakićevskom stilu, recitujućim uzvisivanjem nad ponorom sopstvene osećajnosti, nego, naprotiv, voli da ostavi utisak nekoga ko jedva pevuši ponekada, ako već i ne govori tek jedva uritmovanom prozom, *proza svakodnevnoga govora njemu služi kao jemstvo rastakanja osećajnosti:* ni leksički ni ritmički ona nije funkcija punoga njenog izraza.[26] To je proza svakodnevnog

[25] U znalački pisanom članku *Versifikacija Milana Rakića; Srpski književni glasnik*, 1912, XXVIII, 2.

[26] Ništa neće doći do svog ispunjenja: ništa, zato, neće doći do svog punog ritmičkog ispoljavanja. Jezik svakodnevnosti nije jezik ispunjenja nego, naprotiv, jezik ovoga ne-ispunjenja, ili jedan polu-jezik, — nekakav uzaludni pokušaj

opštenja bez opštenja, ili govor prividnog opštenja: privid-govor bića koje se ne ispoljava nego, naprotiv, *potiskuje* na ravni svakodnevnog iskustva koje je »trezveno«, realističko, lišeno »iluzija« upravo po tome što je lišeno žudnje (i mogućnosti) za stvarni govor stvarnih »osećaja« ili za govor bića. Ćurčin je »ležeran«, ali njegova »ležernost«, koja zahteva slobodan ritam,

govora koga je biće svesno, i tu svoju svest izražava s nešto sasvim lake, tipično-ćurčinovske, melanholije i ironije. Takva je Ćurčinova pesma *U Bećkoj šumi*, 1903):

Sveže je i vedro jutro —
K'o početak lepe priče;
I po granju i po džbunju
Nešto se budi i nešto se miče.

Trčaćemo po šumi svugde;
Pa ćeš pričat puno i živo,
Ja ću te dirati mnogo
A neće ti biti krivo . . .

Al posle, bićemo tužni
Jer znamo šta biti ne sme
Veče će biti lepo —
K'o svršetak tužne pesme.

Između stihova »K'o početak lepe priče« i »K'o svršetak tužne pesme«, jeste ovo »lepo-tužno«: osećanje neostvarenosti koje se, međutim, kazuje bez ikakvoga dubljeg insistiranja, ni rečju ni samim ritmom; ono »nešto se budi i nešto miče«, na kraju prve strofe, to je sav Ćurčin u prirodi, — to nije samo iskliznuće u banalnost poetski neopravdanu, nego je *to građanstvo* koje ne može tu ni da izbegne ovu banalnost, svojom isključivošću; ali to je *u psihološkom kontekstu* jezika: »Pa ćeš pričat puno i živo, / Ja ću te dirati mnogo / A neće ti biti krivo«: to »ja ću te dirati mnogo«, i ono »neće ti biti krivo« jeste jedna *lakoća* za kakvu, uistinu, nijedan drugi pesnik ovoga trenutka (pre 1903) nije znao, kao što za to nisu znali ni poetski najznačajniji pesnici građanstva (oni koji se ostvarują posle ovih Ćurčinovih stihova), od Rakića do Pandurovića: ta lakoća Ćurčinova, ta površnost kroz koju se tek jedva naslućuje bol, taj *mali smešak preko bola* (što je tipično građanski), izgubiće se u jedanaestercu i, naročito, u svečano-gordom, i statičnom, aleksandrincu drugih pesnika. Ćurčin je, kao i Mileta Jakšić, *između* svečano-skandirajuće sumornosti Vojislava Ilića i svečano-recitatorskog aleksandrinca Rakićevog i Dučićevog. Ako on ne zna za one kontrapunkte »velikog« i »malog«, iskona i efemernosti, za koje je znao Mileta Jakšić (i koji su M. Jakšića i odveli, krugovima njegove slabosti, *slobodnom* stihu), on ipak zna za ovu opuštenost, za koju je znao i Jakšić i, u njoj, za izvestan humor, koji se meša s melanholijom. Jedino će još Dučić, u svojim *Dubrovačkim madrigalima*, potražiti humor, da ga kasnije, pod opsesijom »velikog pesnika«, potpuno izgubi: ostali ga ne znaju uopšte. Treba i čuti i videti *Ćurčina u vozu*, kad se naginje svojoj ženi, i šapuće joj, u lakoj strepnji: »Sami smo. Kako ti je? / Prijatno i meko? — / Zagrli

u osnovi jeste (i takvom se otkriva u svakoj njegovoj pesmi) »*ležernost« prema nalozima bića* i stvarnoga govora kao progovaranja ovoga bića (kao njegovo pro-bijanje kroz konvencionalizovan, mrtav jezik svakodnevnosti ili ne-bića). To je »ležernost« deziluzioniranog, uvek melanholično-ironičnog duha koji je »digao ruke«, od ideala pravog života, — onoga koji je u osnovi Rakićevog i Pandurovićevog očajanja i pesimizma, — i koji se

me, pa kaži: Da, / Jer što je bilo više nije, / Za čas biće sve daleko, / Ostaćemo ti i ja« (u pesmi *Na raskršću)*: to je *nokturno ljubavi u crvenom somotu kupea prvoga razreda, u atmosferi svadbenog putovanja,* to je *građanin* koji ovako šapuće, polazeći u neizvesnost ljubavi, na raskršću između sveta pre braka i sveta posle njega. Niko (dosledno: niko) nije bio u stanju da u ovo doba govori ovo: »Kako ti je? *Prijatno i meko?«* Za to je znao apsolutno samo Ćurčin: drugi pesnici nisu znali čak ni za voz. Ni najveći erotičar od svih, Milutin Bojić, to nije znao: on je mogao, erotskom svojom maštom, da ode u *Stari zavet,* ali ne u voz. Jedino je Milan Ćurčin uspeo da se popne u voz. To je pokušaj legalizacije građanske psihologije, stava i jezika u srpskoj poeziji, ne spektakularan, ali tim autentičniji: građanstvo, koje je volelo spektakularnosti jednoga Rakića i Dučića, sámo nije spektakularno. Rakić i Dučić, to su tragedije i mistifikacije građanstva, i uvek neki njegov lirski spektakl, neki njegov »povišen ton«; Ćurčin, međutim, jeste sámo to građanstvo: njegova »ravnina«, neizraženost ali i neka laka jeza u njoj. Ni radost (nego veselost), ni očajanje (nego laka strepnja: prigušeno očajanje): »prigušeni ton« koji će voleti pozorište kao pokušaj svog bekstva u neki »viši ton«, ali koje će, između dva lirska pozorišna spektakla tragedije i mistifikacije, da šapće ćurčinovski: »*Prijatno i meko?«* Lirizam *intimistički,* kao lirizam ove prigušenosti, ovde se najavljuje, ali u blago-humornoj svojoj varijanti (koju je kasnije gubio).

Ali to je površina, svejedno, i nepredavanje sopstvenoj osećajnosti, a ovaj jezik svakodnevnoga govora-ne-govora građanstva (»Ja ću te dirati mnogo«, ili: »Prijatno i meko?«), pre svega je funkcija lirizma ove pregušene osećajnosti i, ništa manje, funkcija samoga njenog prigušivanja. Kada to i nije slobodan ritam, kojim je Dučić rasejavao tragediju »dvanaesteračkog« Rakića, još pre nego što se ona i najavila, nego ritam *formalno* u krugu »klasičnog« stiha, on je pretežno *silabski* a ne metrički, — uvek u njemu ima izvestan otpor punome metru, ali i punom ritmu. — I u tom pogledu putokazna je surevnjivost, ranjena taština Milorada Petrovića-Seljančice: u navedenom svom članku o Ćurčinovoj poeziji, on je pokušao da pokaže i kako Ćurčinova pesma treba da izgleda u verziji pravoga pesnika, onakvog kakvim je držao samoga sebe, pa je zbog toga dao svoju »verziju« Ćurčinove pesme *U Bečkoj šumi* (uz tipično seljačko-šumadijski ironišući šeretluk: »Ja, do duše, nisam bio u Beču, niti u Bečkoj šumi, ali, ovaka jedna pesma ne mora baš postati u bečkoj šumi, može ona postati i u nekoj ovde mojoj seoskoj šumi«):

Veče nija vite grane
Na uranku,
Slavuj mio upesmio
Uspavanku.

ovde, između sete, ironije i bezbrižne veselosti, utapa u ne-pravost (skrivenost) bića, onako kako se utapa u ritmove ne-pravog govora, lišenog ma kakve mogućnosti za dublju koncentraciju. Svakako, to je sve još *jasno* »uritmovano«, to je slobodan stih na samim svojim počecima, ali to je već napadnuto nemogućnošću suštinske koherencije i u duševnoj i u jezičkoj

Vedro jutro, k'o početak
Vedre priče . . .
Pa ti tako, ljupko, vedro,
Širi nedro —
O pesniče!

A nas dvoje — ja i draga
Na uranku
Udesili slatku pesmu
Milovanku.

Trčaćemo . . . sustaćemo, —
Opet s nova,
Pevaćemo i tebi će
Pesma ova
Biti mila . . .
Grliću te, ljubiću te
Do ludila.

Ali posle . . . posle svega,
I ja i ti,
Hoćemo l' se u samoći veseliti?

Da . . . Veče će biti divno, tako divno,
Kao komad tužne pesme,
A mi ćemo u samoći šaputati.
Jedno samo . . . Ah, to jedno što bit ne sme?

Bezazleni folklorista M. Petrović »udesio« je ovde »slatku pesmu Milovanku«, onako »na narodnu«: tu je i »uranak«, i »slavuj mio«, bez čega on ne može ni da zamisli pesmu, a kojima ni pomena nema kod Ćurčina. Ali to treba ovde zanemariti da bi se osetilo ono najbitnije: Petrović, pre svega, *razigrava ritam* Ćurčinov. Ono što njemu smeta, to nije valjda samo što kod Ćurčina nema rečnika pesme-»milovanke«; njemu smeta što nema tu njenoga ritma. Kod Petrovića, taj ritam (lomljenjem osmerca) kao da ide iz težnje da ponovi ritam lirske folklorne pesme ali i kola: Petrović, koji je ovako »upesmio« pesmu *U Bečkoj šumi* Milana Ćurčina, jeste đidija (ispod Kosmaja) što se uhvatio u kolo, pa sitno prepliće: on voli preplet, sve nogu preko noge (i stih preko stiha), približavanje igrača igraču, i lako udaljavanje, ali ritmovanjem koje bi, gotovo, bilo nezavršivo. Ćurčin je građanin koji je zauvek izašao iz ovog kola (moći će *takav* građanin kasnije od kola pre svega da čini ideologiju, a ne živi ritam). Ćurčin, prevodilac Ničea i Getea, ne samo što se ne hvata u kolo, početkom veka,

materiji. To je jedna već najavljena »opuštenost«, koja deluje kao oslobođenje od pasivizirajuće mobilisanosti pesnika Rakićevog tipa (a koja se često, iako ne uvek i na jedan drugačiji način, javlja i kod Dučića), ali koja je to ipak isključivo prividno: u suštini, ta »opuštenost« Ćurčinova nije jemstvo oslobođavanja »osećaja«, nego njegovoga rasejavanja i razblaživanja. Taj »osećaj« ne ide ka svojoj silini, ka svom punom ispoljavanju, nego je osuđen na potiskivanje: sloboda slobodnog stiha Milana Ćurčina nije ništa veća (ako, čak, nije i manja) od slobode vezanih stihova nove poezije posle 1901; ako pesma u ovoj slobodi ne zna za bekstvo iz osećanja u recitujući metar, ona zna za bekstvo od

nego je on u *devetercu,* koji je prigušen (stih koji će se i javljati, u prvoj deceniji, u otporu otvorenom, punozvučnom osmercu, kao nekakva *kriza* te osmeračke otvorenosti); on tek *naznačuje* senzacije, i pri tome se, tipično građanski, služi *aluzijama.* M. Petrović-Seljančica takođe zna za aluzije, i to izobilno, pa i za nekakav »stid«, folklorni; ali zna i za stihove: »Grliću te, ljubiću te / Do ludila«. To je ono što Ćurčin nikad ne bi mogao da napiše, ali ni najmanje zato što bi se plašio toga, nego zato što on nije u tome: njegovo ironično-marginalno Ja *hoće skrivanje od drugih zato što hoće te druge iza čijih leđa živi svoju ljubav kao mladi iza leđa starijih:* »Al' dok u salon stanu hrliti, / I gde si tobož željno pitaju, / Bezbrižno ja ću tebe grliti, / I ljubiti« *(Na tvoj rođendan).* Ćurčin je uvek izgred, ali u svetu »salona«, izgred iza tapaciranih vrata salona, »na tvoj rođendan« ili »na balu«, i ljubav za taj izgred, za samo to prestupništvo, koje se meša sa samom ljubavlju, čak toliko, na mahove, da je i jače od ljubavi koju pretvara u nekakvu funkciju ili »formu« prestupništva, — *prestupnička ljubav kao ljubav za prestupništvo parazitskog Ja koje ljubav nalazi samo u prestupu prema normi drugih,* onako kako »svoje« nalazi isključivo u »tuđem«, i izvestan neporečni *infantilizam* u toj igri skrivanja i ruganja što ljubav pretvara u ovu igru prestupa, ruganja iza leđa starijih, koji su u »salonu«, — u nekakvu igru žmurke. On će, istina, u pesmi *Šta ću posle,* — koja je primer ovoga njegovog prestupničkog infantilizma, tog njegovog igranja na kartu »protiv«, — da objavi strepnju od mogućnog iščezavanja onoga što se skriva, i pisaće, takođe, kroz tu strepnju: »Al otkad ti i braća i sestre / Sveđ surevnjivo prate nam pokrete, / Ne umem više bez nemira spati«, i napisaće tu, uz ovo mrtvo i jezički sasvim slabo stihovanje (Skerlić je s pravom primetio da mu je jezik »nesiguran«, ali tek kasnije,u svojoj *Istoriji nove srpske književnosti):* »A mora strašno da je / Otkrivati svetu osećaje / Tako da ih uzastopce prati«, — stihove u kojima je gotovo sav »program« Rakićevog pseudo-aristokratizma (i, ne manje, Jovana Skerlića), — ali on je, uza sve to, voleo ova skrivanja onako kako je bio osuđen, i u ljubavi, na svet drugih, i onako kako je bio protivan prepuštanju sopstvenoj osećajnosti. Ta silna osećajnost može kod njega da bude (pa i to sasvim uzgredno, i jedva naznačeno) motiv, »ideja«, ali ne i suština pesme: nikad se ona ne oslobađa potisnutosti koja dozvoljava samo aluziju, osećanje nezadovoljstva, setu i ironisanje u njoj (Ćurčin je nezadovoljnik i nezadovoljenik: *setni* ironičar kome po glavi vrve aluzije), »običnim« rečima i njihovim prigušenim ritmovima (kao prigušenim ritmovima prigušenog »običnog« života), — nikada ona ne zavede pravce, ka punom ritmičkom ispoljavanju. (Isto će ovo biti i u poeziji pesnika koji će izraziti ovu potisnutost neposredno *posle* Ćurčina i naporedo sa njegovim poslednjim pesničkim godinama, ali »povišenim« retoričkim tonom.) Ćurčin se ničemu ne daje i ničemu ne veruje: ono »do ludila« može biti njegova *reč,* ali ne i stvarno njegovo. To nije i ne može biti građansko. Parazitizam ne zna za ludilo, — koje je pokušaj *kidanja* sa »svojim« kao sa »tuđim«, i sa »tuđim« kao sa »svojim«, otkrivanje *nemogućnosti* tog »tuđeg« kao »svog« (*ludilo ili otkrivanje ove nemogućnosti),* — za parazitizam je to jedino »prirodno« stanje. Ćurčin ne zna za zanos, koji je igra svesti prema ludilu. Ćurčinovo znanje, osnovno, jeste znanje o onome »što biti ne sme«. On se ruga tom znanju, i čitava njegova poezija jeste, u osnovi, to ruganje. Ali mu je poruga jedva humorno-ironično naznačena, tek *taknuta,* odozgo: u tome je i suština ove njegove pesme (ali i drugih pesama): dodirnuti nešto lakom slutnjom; navestiti, ne predavati se tome. To je nešto unapred osuđeno na poloviČnost. Humor i tuga prepliću se upravo po tom udesu suzdržanosti, koja uvodi u poloviČnost: *ritam* pesme *zbog toga* je suzdržan deveterac (kao prigušeni osmerac). Kod folkloriste Petrovića, seoskog učitelja čijeg duha nisu se ni dotakli talasi nove, građanske kulture, još ima šanse za razigravanje: ako je to razigravanje po »shemi«, po normi kola ili lirske folklorne pesme, kojoj se on pokušava da saobrazi, i koja — *samim tim što je norma,* jeste protivurečna svakom »ludilu««, — on ipak zna za ovaj ritam kojim kao da se igra na samoj granici ludila: nikada kolo ne prelazi ovu granicu, tako da bi se igrač izgubio u apsolutnom zanosu: kolo je jedna »shema«, jedan obrazac, jedan suštinski racionalni sistem ili racionalizovanje (patrijarhalno-plemensko) svega iracionalnog, ali racionalizovanje *neprestano:* kolo i nije drugo nego neprestano izazivanje, pojačavanim ritmom, potpunog zanosa, i njegove zaumnosti, ali *istovremeno* i odolevanje, po racionalnosti obrasca koji mu je u osnovi (strogo postavljen), tom zanosu, uvek približavanje tom vanumnom zanosu, »ludilu« ekstaze, ali i odolevanje tom ludilu. *Kolo igra na granici ludila.* Kolo izaziva ludilo, ali ga i savlađuje, neprestano, svakim korakom: ono je likovanje reda, kao sveobjedinjavajućeg apsolutno-imperativnog, nad neredom koji bi razbio kolo: na pojedince-igrače. Od kola se »trese« zemlja, ali se ne otvara. Kroz kolo se ispoljava sama bitnost patrijarhalno-plemenske kulture kao kulture kroz koju red odoleva ne-redu, pa zato *i izaziva nered, da bi odoleo:* kada M. Petrović-Seljančica ovako lomi osmerac, — a činiće on to, u sopstvenoj poeziji, i u drugim razmerama stiha, — on je kao igrač kola koji je nadmoćan nad punim zanosom: kolo je obuzdavanje zanosa, likovanje nad njim, red što odoleva (red kao svest o zabrani posredstvom strogog obrasca igranja, i kao svest o zajednici koja se produžava kroz taj obrazac), — pa ipak, ono *igra* prema ne-redu, kao prema onome što je zabranjeno, i koji je neumitan da bi red likovao: Milorad Petrović-Seljančica, koji je iščezavao na samome početku nove srpske poezije (pojavio se krajem 19. veka, u *Bosanskoj vili i Brankovom Kolu;* osnovnu svoju knjigu, *Seljančice,* štampao 1902, — drugo izdanje 1903, — kasnije sarađivao i u *Srpskom književnom glasniku,* — najviše pesmama u prozi, ali je dalje sve to bilo bukvalno životarenje ili umiranje, na mahove čak i bezuspešnim podražavanjem Dučiću), među poslednjima je koji su pokušali *da zaigraju:* već kod Ćurčina, i u ovakvom njegovom devetercu, kao što je ovaj *U Bečkoj šumi,* toga nema: nema izazova zanosa, koji bi vodio u igru, u razigravanje ritma, — kad je ritam igra red-nered, — nego samo, izdaleka, aluzije na njega, ali kao ono »što biti ne sme«. Ako je nešto kod Ćurčina »tužno«, onda je to tuga neispunjenja, ali i tuga ne-igranja, velika tuga poezije prve decenije, koja građanski simulira igru

osećanja dekoncentracijom njihovom ritmovima svakodnevnoga govora, koji *jeste antiteza ne-biću literarnog akademizma, ali koja nije antiteza ne-biću same egzistencije.* »Aristokratizam« pesnika građanske kulture prve decenije, kao aristokratizam ovoga odbijanja ma kakvog neposrednog opštenja, ma kakvog

dučićevskog »valsa« i rakićevskog »menueta«, ali ne samo u simuliranju »Evrope« (one »salonske«, iz Albera Samena), nego i u pokušaju simulacije igre uopšte. Neće se Ćurčin razigrati nikada. Neće se razbrujati. Neće biti punozvučan, niti puni *mah i zamah* ritmički. On prividno igra. On prividno »trči« po Bečkoj šumi: tačno onako kako je ta ista Bečka šuma prividna priroda. Tuga nije ništa drugo nego znanje o toj prividnosti. Aluzivnost (na granici onoga što bi bilo »opsceno« kada bi se dokraja reklo), jeste uvek »tužna«: nikad puni izraz sadržaja, nego tuga polu-izraza kao samog polu-ispunjenja. Malo, površinsko, lako *draženje* tela i duha: naznačenje onoga što međutim »biti ne sme«. Smelost građanska: da se to draženje prihvati, i da mu se služi. Ali i istina građanska: da se preko tog draženja ne ide dalje. Deli nas samo još jedan korak od one žudnje za ispunjenjem, — koje bi bilo »ludilo«, zaborav (pomračenje) svesti o onome »što biti ne sme«, — korak žudnje što vodi u kolo, da tamo zaigra (i da tamo, kroz igru, bude *izigrana).* Let kroz šumu, ruku u ruku s ljubavnicom, jeste zato let ka otkriću ove prividnosti, ili ovog zakona onoga što nije jer »biti ne sme«: rađanje žudnje da se pređe ta granica. Objava: da se ona mora preći, ali nemoć da se to učini. Najava opasnosti, a ne opasnost: to je Milan Ćurčin u svemu, pa i u erotizmu. Najava igre, a ne sama igra. Milorad Petrović, opet, pesnik koji je hteo duh i sluh kola da produži, *protiv istorije,* verovao je, poslednjim nagonima kola, da se igra usred ne-igračkoga sveta građanske kulture može produžiti. On je verovao da se »ideja« Milana Ćurčina može »raspevati«. Verovao je da ta »ideja« može da se raspeva *drugim* ritmom. U tome je njegova zabluda. On nije osetio: da ta poezija, koju je on osećao kao kvazi-poeziju »ideja«, a ne osećanja (i ne punoga ritma, koji bi, po njegovome osećanju, imao da bude nekakvo u-osećavanje, ili u-igravanje, »ideje«), ne samo što ne može da dođe do ovakvog, punog, ritma, nego je njemu protivna. On nije osetio da je to »ideja« koja je protiv kola: da Ćurčin ne može da se uhvati u kolo sa njime. Još manje je predosetio da je to i kraj jedne kulture, i kraj njega samoga koji tu kulturu pokušava da produži, hvatajući se u svoje imaginarno kolo u kome je sve manje igrača, i da će, ne mnogo kasnije, u istom *Brankovom Kolu,* — u broju 20, od 20. maja 1910, — da progovori o svojoj *pregaženosti,* i to *jedanaestercem* koji je jedan od osnovnih stihova onih koji su »pregazili« njegov folklorno ritmovani šesterac i osmerac, i ne manje u komici taštine koja još jedino ume, izvan svake poezije, da stihuje sopstveno *Ja* (u pesmi pod naslovom *Ja):* »Mene je davno pregazilo vreme, / Ja to znam i ja zbog toga stradam. / . . . / I čujem podsmeh otrovan i zloban: / ‚Ova se luda rodila na teme, / O, ala ga je pregazilo vreme!' / . . . / Čujem, al' ja znam da sam ja u pravu, / Pa kad se tako u sebe udubim / *Dođe mi samog sebe da poljubim* / Jer ja znam dobro, da sam ja u pravu«. Ipak, u *bedi* ovih stihova ima i nečeg tragičnog: to je zaista bio jedan kraj, ali u nesporazumu sa »vremenom« koje je zahtevalo ćurčinovsko prihvatanje ravnodušnosti ili njegovo izmirenje sa egzistencijalnom nemogućnošću, sve do ćutanja: jer u času kad je Milorad Petrović-Seljančica, koji je samo sedam godina pre toga pokušao da podeli »megdan« sa građaninom Ćurčinom, objavljivao svoj poraz,

»otkrivanja« sopstvenih »osećaja«, produžava se i kroz Milana Ćurčina; on je pokušao, zloupotrebljavajući Njegošev stih, — njegovim istrzanjem iz integralnog konteksta, — »Pučina je stoka jedna grdna«,[27] da oglasi kako nikada nije bio »demokrata (»Ja demokrat nigda nisam bio«), i to pozivajući se na svoje snove: on (Milan Ćurčin) sanja dok »puk« nema snova, — ali *nijedna njegova pesma ne odaje njegove snove:* ne samo što njegova lirika nije lirika sna (već lirika jednoga savršeno »budnog« i »treznog« stanja), nego se san Ćurčinov može, tek ponekada, i veoma posredno, jedva kroz nju da nasluti.[28] On i neće da se predaje svojim snovima i svojim »osećajima«: ako mu se i pričinjavalo da su ti snovi (taj »osećaj«) onaj »pravi kraj«, njegov slobodan stih nije stih dozvan žudnjom da se ode u taj »pravi kraj«, već, naprotiv, on je dozvan žudnjom da se sama ta žudnja za »pravim krajem« zadrži na ravni sentimentalizma i da se lako ironiše: ritam tog stiha nije ritam žudnje, njenog punog ispoljavanja, nego ritam sentimentalnosti kao nemogućne (unižene) »žudnje« u svetu ne-pravoga govora i ne-pravosti, koji se, kao svet ironičan prema svakoj žudnji, produžava i kroz Ćurčina njegovim samo-ironisanjem.

Ćurčin je bio već uveliko potonuo u ravnodušnost. Ako je ovakvo stihovanje Milorada Petrovića stihovanje jednoga fantoma, — za čiji folklorni lirizam uzalud je Dušan S. Nikolajević pokušavao da probudi zamrlo interesovanje, pišući u predgovoru njegove posthumno izdate knjige *Pesme* (Beograd, 1927): »A ti, Srbine, pročitaj ovu knjižicu triput jer toliko puta Bog pomaže«, — Milan Ćurčin, koji je bio prva velika objava tog vremena što je »pregazilo« M. Petrovića-Seljančicu, izgubio se u tom istom »vremenu«: u njegovoj ravnodušnosti, ne-igračkoj i protiv-igračkoj.

[27] Stih »Pučina je stoka jedna grdna« uzeo je Ćurčin iz *Gorskog vijenca* (1119 stih); ali u *Gorskom vijencu* to je stih iz pisma Selima vezira, upućenog Vladici crnogorskom i crnogorskim serdarima, kao poziv na poniženje, i punog uvreda. (U odgovoru vladike Danila na ovo pismo su i čuvene reči: »Kome zakon leži u topuzu, / tragovi mu smrde nečovještvom«.) Stih o pučini kao stoci nalazi svoje puno osvetljenje u stihovima: »i da raji uzdu popritegnem, / e je raja ka ostala marva« (st. 1092. i 1903). Trebalo je da dođe do građanskog pseudo-aristokratizma i do Ćurčinovog pseudo-ničeanstva, pa da jedan pesnik srpske kulture usvoji ovu reč kao *svoju.* (Pesma *»Pučina je stoka jedna grdna«* objavljena je u *Srpskom književnom glasniku,* 1905, XV, 3.)

[28] Otuda u Ćurčinovoj poeziji nema metaforičnosti i otuda odsustvo ma kakve nejasnosti. Jezik je njegov građanski »efikasan«. Izgred prema pojedinoj društvenoj konvenciji nije i izgred prema konvenciji jezika: on nije bitan potres ili potres u biću. Zbog toga je i moglo da se desi da Jovan Skerlić, koji je u ime demokratije želeo da uništi Disa, čak i ne primeti Ćurčinovu pesmu *»Pučina je stoka jedna grdna«* i da previdi njen stih »Ja demokrat nisam nigda bio«. U svom

Takvog samo-ironisanja nema kod Rakića, i uzaludno ga je tražiti kod Dučića: oni su mogli da ironišu sve drugo samo ne sebe same. Oni su, uistinu, prva perioda zrelog građanstva. Ćurčin, koji se javljao *zajedno* s njima, i koji je, čak, *završio* svoju pesničku igru već 1906,[29] ostavlja utisak kao da dolazi *posle* njih (slobodan stih *posle* aleksandrinca), i kao da je od njih mlađi, ali samo zato što je on *građanski zreliji*, u prvom redu od Rakića sa kojim deli potrebu ismevanja romantičarske frazeologije: Rakić je pokušavao *snagom moralnom* ali i *snagom tona* svog stiha da nadvlada izazove sopstvene osećajnosti; Ćurčin, naprotiv, nije tražio spasenje od snage nego *od slabosti*. Upoređen s njime u ovom pogledu, Rakić može da se učini kao građanski još »primitivan«, po ozbiljnosti kojom uzima sve (a

prikazu Ćurčinovih pesama on je, čak, istakao kako je »malo mlađih pesnika koji su dočekani sa toliko zle volje i ismevanja«, dodajući kako »smelost ideja i mlado i oholo preziranje starih formi i konvencija, to je ono što se dopada u poeziji Ćurčinovoj«: to »preziranje starih formi i konvencija« ne prodire u *suštastvenu* konvencionalnost i »formu«, — u konvencionalnost jezika, — i zbog toga je i prihvatljivo. Anti-konvencionalnost rečena neposredno konvencionalnim jezikom jeste prividna: ona ostaje u krugu konvencije, jedan izgred na površini. Otuda se »demokrata« Skerlić i »aristokrata« Bogdan Popović javljaju kao ravnopravni zaštitnici Ćurčina i njegove poezije.

[29] Posle zbirke ostavio je samo pregršt stihova, bez značaja. Takva je pesma *Prečanin (Srpski književni glasnik*, 1908, XX, 6), kojom se ovaj »prečanin«, pesnik iz »Cesareva Beča«, — onaj u čijem »pevanju nećeš naći: da peva o rodoljublju, čovečanstvu, o svom Srpstvu, o svojoj veri, o srpskim i čovečanskim idealima, o srpskoj nežnoj i miloj momi« (Milan L. Popović, *»Poezija« M. Ćurčina)*, — zaklinjao na vernost zemlji: »I ja ću da branim zemlju ovu. . .«, a takvi su, potpuno izvan poezije, i stihovi koje je objavio posle rata, u svojoj *Novoj Evropi (Pesma seljaku*, 1920, I, 14, i *Jugoslovenska pesma*, 1921, II, 14), s aktuelnom političkom tendencijom i sasvim izvan kruga njegovoga doratnog pseudo-aristokratizma. [Velibor Gligorić je pamfletski dočekao ovo Ćurčinovo političko stihovanje, ironično govoreći kako se i kroz Ćurčina iskazuje »navika« banaćanskih pisaca da se autoparodišu (autoparodiranje, u poeziji Ćurčinovoj, ali i Crnjanskovoj, za njega je tada, 1921, bila neka vrsta »banaćanske« odlike): »Banaćanski pisci imaju naviku da se nesvesno autoparodišu. To im je valjda pokrajinska bolest proizišla iz labilnog ličnog kriterijuma, iz prevelike fantazije koja prekriljuje razum, potčinjava ga i ne daje mu da se manifestuje. Posle smešnog gesta veliko-bečkerečkog pisca Miloša Crnjanskog sa *Sumatrom*, dolazi don-kihotski podvig pančevačkog pesnika Milana Ćurčina. On je u svoj list *Novu Evropu*, koja se odlikovala ozbiljnošću, uneo jednu pesmu ‚zato što je niko drugi nije hteo da štampa'. Pisac poznatih stihova: ‚Pučina je stoka jedna grdna' (?) i ‚Ja demokrat nikad bio nisam!', posle dugog ćutanja opet je propevao. Rat je razorno uticao na njegova ranija mišljenja i on se preobražava. Od rafiniranog smokingo-frak pisca cilindraša postaje gunjco-šubaraš (samo mu se ipak vide lakovane cipele). Iz kruga one-step-a, tango-a, i fox-trott-a, on peva tirade

pre svega samoga sebe i svoj osećajni život), po odsustvu humora, po ironiji koja je, kada se javi, brutalna: on još ide »na snagu«, i on hoće da izazove jak utisak. Ćurčin neće da impresionira nikoga (a najmanje samog sebe), već da se samo osmehne i lako podsmehne, u prolazu: *on prolazi*, i ne samo što mu je svejedno što će proći nego *on i hoće da prođe*, a više od svega on zna za *lukavstvo pribegavanja slabosti ili za lukavstvo trivijalizacije:* već je sâm njegov sentimentalizam trivijalizovana žudnja (»osećaj«), a njegovo ironisanje jeste produbljivanje ove trivijalnosti. Pri tome, njegov slobodan stih, koji se otvarao standardnom govoru na najviši mogućan način u trenutku u kome mu se Ćurčin posvećivao, produbljuje ovu trivijalizaciju, a pesnički problem postaje problem *poezije u trivijalnosti*, ili banalnosti, problem s kojim se suočio, u najznačajnijim svojim trenucima, i Sima Pandurović, ali koji je Ćurčin »rešavao« izvan vezanog Pandurovićevog stiha i izvan njegove »jeseni«: uvek nehajno, kao da mu je sve to, na kraju krajeva, »briga deveta«. I »veličini« stvarnosti i »veličini« sopstvene poezije, Milan Ćurčin je pokušavao da suprotstavi ovu »brigu devetu«: njegov slobo-

seljaku i poručuje mu: ‚Udri po glavi gospodu svoju snagom svom!' (Što posle u komentaru objašnjava, da reč ‚gospoda' može značiti i ‚principi'. Sličan rečnik upotrebljavao je u prevodu Ničeovog *Zaratustre)*. Jedna strofa mu je naročito reljefna:

Zar ne videsmo Pašića te i Radića
Što reč dajući narodu osediše,
Kako, kad izvesni kucnu čas, preblediše,
I nogom zakopaše, niti privrediše
Zemlji išta; i što još osta razgradiše
Te narodne neradiše i neštediše.

Izgleda mi da se g. Ćurčin naljutio jako na jednog sremskog narodnog pevača, deda-Đuru, koji u istom tonu, sa iste visine, samo sa suprotnim idejama peva:

Zasjalo nam danas sunce jarko,
Sad je Pašić Kraljeviću Marko!
Oj, Madžari, prokleta vam nana!
Bog da živi srpskog velikana!

pa mu ovom pesmom odgovara na utuk.

Uz rimovani i ritmovani novinarski članak Ćurčin daje još i neku vrstu komentara, pa čak i istorijsku belešku. Tu diže glas i protiv svog duhovnog oca Bogdana Popovića (vidi se da nema pokojnog Skerlića), koji ga je i uveo u istoriju naše književnosti, stvorio mu renome i zakriljavao ga uvek svojim moćnim autoritetom«. *(Nova svetlost*, 1921, II, 3, u rubrici *Bibliografija.)]*

dan stih nameće upravo ta »briga deveta«, i ako srpska poezija posle Četrnaeste duguje nešto ovome pesniku onda je to upravo ovo otkrovenje »brige devete« kojom se pesničko Ja osposobljava za samo-ironisanje ili za život u trivijalnosti.[30] Ćurčinov slobodan stih nije dozvan žudnjom za oslobađanjem bitnosti već, naprotiv, on bi imao da bude jemstvo za antitetičku ironiju suprotstavljenu žudnji za bitnošću. Ako nema potpunog spasenja

[30] Potrebno je naglasiti: posle Devetnaeste, tamo gde je zahtev za novim mogućnostima života (i za novim govorom), slobodan stih ne pamti neposredno Milana Ćurčina. To je, pre svega, slobodan stih »kosmičke« lirike, koja je ipak lirika neke vere (pa makar to bila i samo vera u smislenost stihova o mistifikaciji kosmičkih igara, mistifikaciji za koju pesnik *zna* da je mistifikacija). Ali, nema modernizma, pa ni ovoga, »kosmičarskog«, bez »brige devete« Milana Ćurčina: bez izvesne »ležernosti« u stavu, koja se iskazuje »nebrigom« prema sudbini sopstvenoga stiha (kao prema samoj večnosti: šta otvara ovaj stih, ako ne oslobođenje od kompleksa večnosti, ili kompleksa tzv. odolevanja vremenu, onoga, koji zatvara formu, kao u nekakvoj samoodbrani od razarajućih sila vremena?), a kojoj je, u osnovi, sumnja pesnika u samoga sebe, u sopstveno pozvanje ili značaj, sumnja u bitnost sopstvenoga govora. U osnovi ove sumnje, moćne i onda kada se ona skriva iza pokreta igre i vedrine, jeste sumnja u moć jezika: slabe veze pesme ovoga stiha, njena »labavost«, u osnovi su stvar slabe vere pesnika u samoga sebe, ili (ako je pesnik *esencijalno govoreći* čovek) slabe vere u moć jezika. Ako pokušaj prihvatanja ne-bitnosti, kao pokušaj osposobljavanja za trivijalnost (za egzistenciju i jezik bez bića), jeste u samoj osnovi modernizma posle Devetnaeste (i onda kada taj modernizam hoće pesmu kao interplanetarnu letilicu), i Milan Ćurčin je, *objektivno-istorijski,* u njegovoj osnovi. Ona udvajajuća skepsa pesnika prema samome sebi, njegovo osećanje sopstvene perifernosti (osuđenosti na ne-bitno, ili na život u neizmenljivo uskraćenoj bitnosti), koja će da se iskaže udvajanjem sentimentalizma i ironije, u ovome smislu jeste *ćurčinovska* i u poeziji Ranka Mladenovića i u ranoj poeziji Miloša Crnjanskog (pre *Stražilova).* Nije slučajno što je Crnjanski, u pesmi *Prolog,* uvodnoj u zbirci *Lirika Itake* (Beograd, 1919), pomenuo Ćurčina (»Nisam patriotska tribina. Nit marim za slavu poetika, / Neću da preskočim Krležu i Ćurčina, / niti da budem narodna dika. / Sudbina mi je stara / a stihovi malo novi«); Ćurčin ovde nije simbol »priznatog« pesnika: ovu strofu, kad bi se prebrisao stih u kome se on sâm pominje, Ćurčin bi mogao da »potpiše«, ali ne samo zato što u njoj ima nešto od njegovoga portreta (ni on nije hteo da bude »patriotska tribina«, »narodna dika«), nego zato što ima i nešto njegovoga stila: ove »brige devete« prema »slavi poetika«, i ovoga slobodnog stiha koji je tu savršeno nemoguć bez ovakvog ignorisanja »slave poetika«. Ćurčin, svakako, ni izdaleka ne zna za iskustva ironije koja su Crnjanskom omogućila da napiše, u ovoj istoj pesmi *Prolog:* »Na Itaki i ja bih da ubijam, / al kad se ne sme / bar da zapevam / malo nove pesme«, niti zna za »eterizam« jednoga Crnjanskog, onaj koji će doživeti kulminaciju u *Stražilovu:* on nije demobilisani vojnik-anarhista. Ali njegovo *dvojstvo* sentimentalizam-ironija produžava se i kroz Crnjanskog, a u Crnjanskovom *slomljenom* (ponekad čak i kao »prebijenom«) stihu, u *Lirici Itake,* kao da ima one iste samo-ironije koja je Ćurčina vodila slobodnom stihu.

od »iluzije«, onda je mogućna bar ravnoteža između nje i »trezvenosti«; slobodan stih Milana Ćurčina, i onda kada izgleda kao stvar najprostije dokolice, jeste pokušaj ravnoteže između apsolutnog ritma, koji traži bitnost, — ili ono što je nužno (jer je bitno) samo na jedan način, i zato ekskluzivno ritmičko, — i naše svesti o nemogućnosti te bitnosti (nužnosti), ili sluha proze, skeptički anti-ritmičke. Taj stih jeste susret (ukrštanje) bitno-ritmičkog i nebitno-aritmičkog: ritmičke žudnje (za bitnošću) i aritmičkog skepticizma (kao neverovanja u mogućnost bitnog). To je susret poezije i proze, kolebanje u tom susretu, dvojnost, ali koja nikada ne premaša jedno sasvim blago suprotstavljanje proze stihu. To je *dvojnost pesnik—građanin,* umiranje pesnika ili rađanje zrelog, pozitivističkog, »trezvenog«, antipesničkog građanina: uvek nešto sete i nešto ironije, »nešto« nužnosti (bića) i nešto ne-nužnosti (ne-bića, praznine); »nešto« poezije i »nešto« anti-poezije: lako uritmovana (stihovana) proza, ili stvarnost koja postaje »laka«, — jer nije nužna, sobom zasnovana, — mali, *blagi prelom stvarnosti i nestvarnosti,* stalno osećanje da je stvarnost nešto tuđe, onako kako je biće tuđe: nigde »ubeđenosti« u biće: u stvarnost, u njenu nužnost, u ritam te nužnosti. *Moment naracije,* koji je preduslovan ovom slobodnom ritmu, dozvan je skepticizmom Ćurčinovim, njegovim odbijanjem punog učešća ma u čemu, njegovom svešću o *zamenljivosti* svega: tamo gde je nezamenljivost, ono *jedno* koje jeste samo na jedan način i apsolutno (s onu stranu »brojanja« Ćurčinovog: »peti il' tek treći«), nema naracije nego izrazitog ritma tog jednog na jedan (izrazito ritmički) način. Taj moment dolazi sa svešću o zamenljivosti ili ne-nužnosti, ne-bitnosti onoga što aktuelno jeste. Sa Milanom Ćurčinom, ta narativnost prodire u stih kao aritmičnost u ritam ili ovo osećanje ne-nužnog (zamenljivog, periferno ne-bitnog) u nužno (nezamenljivo, suštinsko): iako je on *usamljen* u srpskoj poeziji do Četrnaeste, koja je prevashodno u znaku osvajanja jedanaesterca i dvanaesterca, on je ipak neumitnost građanske kulture prve decenije kao kulture jakog osećanja ne-nužnosti (nepravosti) egzistencije i, samim tim, i pesničkog govora, i to dok ova kultura još nije ni dostigla svoj zenit. Kroz taj stih se najavljuje (iako sve to kod Ćurčina ima izgled najbezazlenije igre) *dezintegracija pesničkog Ja kao nužnog Ja:* osećanje zamenljivosti (ne-nužnosti) svega prodire i u pesničku svest. Ovo je *iskusio* Rakić, nastojeći da to osećanje potisne u sámo podzemlje i svesti i stiha, *metrički* se uzvisujući nad njim; od toga je, međutim, Ćurčin stvorio duševno-ritmičku

pretpostavku svog stiha, *Ćurčin ili ne-nužnost* pesnika: stih još može da se piše, ali baš i ne mora. Možemo da budemo pesnici, ali i ne moramo: pesnik nije zauvek izgubljen, ali se gubi, i njegovo biće to zna i onda kada njegova svest pokušava o to znanje da se ogluši. Njegov duh je duh »onako tek« u svetu koji je »onako tek«: on lebdi, i on se smeška, ironično-melanholično, u tom lebdenju. To je građanin-pesnik između sete i ironije, duh koji se, ulovljen u bezizlaznost svoje prividnosti, smeška, ali čiji osmeh samo preliva, površinski (i neubedljivo), jednu tragičnost koja ne pristaje da bude zabašurena setom i ironisanjem, — *tragičnost duha bez poezije (sveta bez pesnika), kao duha bez nužnosti govora, ili kao duha bez bitnosti, jednoga ne-bitnog duha ili jednoga duha koji se raspada u svojoj ne-bitnosti,* koji uvek na isti način i jeste i nije, i iza čije lakoće i »ležernosti« krije se ova ne-nužnost ili sama teškoća postojanja. Na sve možemo da se smeškamo, sve možemo pomalo da ironišemo jer ništa nije ni bitno ni sudbonosno; ali naš osmeh jeste zato osmeh praznine, ili odsustva bitnosti, osmeh kojim napreduje ništavilo i u kome ne može ništa da opstane, osmeh u čijem najdubljem, prećutanom iskustvu mora da se krije osećanje bezizglednosti: dosada i gađenje.

Milan Ćurčin ovo je iskusio: on je, sa ovim osmehom, i slédeći imperativ »brige devete«, stigao do na samu granicu na kojoj se ta »briga deveta« otkriva kao *»briga« ništavila za nas:* ako to nije rekao stihovima, — jer ih je pisao upravo u službi »brige devete«, i upravo u pokušaju trivijalizovanja svega sudbonosnog i tragičnog (ali otvarajući se tako, neumitno, tragediji ove praznine), — naznačio je to svojim »sonetima bez sheme«, auto-analitičkom prozom u kojoj se lako mogu da uoče tragovi lektire vremena i njenih motiva (od Ničea do Bodlera), ali koja je, uprkos tome, potpuno »u sudbini« duha njegove poezije »brige devete«.[31] Motiv »sizifovske« uzaludnosti, kao

[31] Ćurčinovi »soneti bez sheme« prividno produžavaju njegovo protivljenje »zakonu« kao jemstvu proste, protivživotne, shematičnosti. Međutim, oni su to samo ovim svojim nazivom: njih nameće potreba za auto-analizom, a možda i potreba da se, intelektualnom interpretacijom izvesnih duševnih iskustava, ta iskustva savladaju, da se »smire« u apstrakciji pojma. To je sve analitički anti-sintetično, očišćeno od svake poetizacije (čak i one koja bi dolazila od izvesnih promena u samom ritmu rečenice, u sintaksi, kao u »pesmama u prozi« Dučića i, nešto kasnije, Milutina Uskokovića), a ne samo od svakog izvornog poetskog intenziteta, tako da se ne može shvatiti ni kao takozvana »pesma u prozi«. Duh auto-analize, koji ovde *prvi put* u oblasti novije srpske poezije dolazi

uzaludnosti bezizglednog, večno-istog truda koji se ne nameće samo u svetu nego i u sopstvenoj osećajnosti, protivureči lakoći pesama Ćurčinove »brige devete«, ali kao *skrivena, donja stvarnost* te lakoće, kao njena unutrašnja istina: »Golema je nevolja gledati gde rođena ljubav propada a ne moći prstom micati: preti da jedan zao čas odnese što su mnogi bolji i najbolji časovi, kao mravi, polako i naporom na gomilu skupili. Sizifovske su patnje imati svest koja ti kaže da sutra treba početi iznova, da treba strpljivo gurati meti, a jednako strahovati i biti spreman u svako doba da mogu nastupiti časovi dosade«.[32] Nema stvarnosti (ni u ljubavi) koja je sobom data, i kojoj se mi jednostavno možemo prepustiti, da nas nosi sopstvenim maticama; nema siline u stvarima i doživljajima, one siline u koju je verovao (i ne pitajući se o njoj) romantičar: *sve zahteva rad i napor, pa i ljubav,* i sve zbog toga utvrđuje u sizifovskom saznanju da »sutra treba početi iznova«. Dosada preti svemu, jer sve neprestano »počinje iznova«: to ponavljanje, *trud* ponavljanja kao održavanja stvarnosti koja je ostala bez sopstvene stihije. Gde je Ćurčin tu je građanin: tu nema stihije. Tu ima otpora stihiji, ali i ove sumnjive, u sebe »neubeđene« stvarnosti koja ne može biti stihijna (stihija je jedino gde je stvarnost, *apsolutna* stvarnost, ona je izraz apsolutne nužnosti), stvarnosti koja je problematična i zato, uprkos svoj ironiji koju izaziva, ipak kao da izmamljuje nekakav *trud* bića, tako da je prava svest (ona koje nema u Ćurčinovim stihovima, ali koja je »ispod« tih stihova: u ovim *sonetima bez sheme)* svest o ovom sizifovskom pozvanju ili svest *o dosadi* koja nije, ne može biti, motiv pozajmljen iz literature *spleen-a,* nego je ovde, u ovome trudu bez izgleda, neumitnost, uvod u žudnju da se sve napusti. (»Dodijaće mi neuspesi poštenja i smešnost muške istrajnosti; kad mi poslednji napor otkrije nemoć dubljeg uverenja, razoriću

do punog izražaja, svakako je *duh udvajanja* pesničkog Ja: ova auto-analitičnost je izraz dvojstva isto koliko je i sredstvo njegovoga daljeg produbljivanja. Ono što se prikazivalo kao stvar »kulture« novih pesnika građanstva, početkom veka, koji sve češće pišu pesme sa univerzitetskom svedodžbom u džepu, u stvari je ova samo-posmatračka, reflektirajuća i objektivirajuća udvojenost na delu: ne prethodi »kultura« (kao intelektualna radoznalost, refleksija) ovoj udvojenosti, nego ta udvojenost prethodi »kulturi«, onako kako joj prethodi svet u kojoj je ta udvojenost građanin—pesnik, u samome pesniku, nužna. »Kultura« je, i u Ćurčinovom iskustvu, samo-reflektujuća svest ovoga dvojstva, svest koja to dvojstvo može da »razreši« samo uništenjem pesnika.

[32] *Časovi dosade*

svetinju čistih osećaja, iščupaću bol i čežnju iz duše — odgurnuću čun pod nogama i tonuću polako ali pouzdano u more svetske površnosti da budem šljunak među šljuncima«.)[33] Tu je neumitno *gađenje* koje okreće protiv svega, *gađenje u dosadi:* »Bez oklevanja bih napustio muke uzdržljivosti i lažni stid neprirodne čednosti, pa potražio pokoja telesnim i duševnim trzajima. Ali mi ne da veliko gađenje. I ponos, i bol, i čežnja i sve misli sputane su mojim velikim gađenjem. Ja mrzim i volim moje veliko gađenje, jer me ono uzdiže toliko nad drugima.«[34] To je bezizlaz ili potpuna paradoksalnost koja je obuzela i osećajni svet: gađenje je gađenje prema svemu mogućnom, i tuđem i svom, ono parališe (»sputava«), ali ono ne izaziva samo mržnju, jer to gađenje izuzima iz svega i stvara iluziju uzvišavanja nad svime: to bi imao da bude nekakav *aristokratizam gađenja,* neka nadmoćnost sopstvenom nemoći (sigurno daleko izvorniji u Ćurčinovom iskustvu od njegovoga aristokratizma iz pesme *»Pučina je stoka jedna grdna«).* To je gađenje koje ne može da zaustavi reku snova, ali može da zaustavi ruku koja bi san da prenese na hartiju: skriveno ispod osmeha Ćurčinove »brige devete«, ono je bilo neumitnost te »brige devete«; i Ćurčinov izlazak iz poezije, u kojoj je pokušao da se malo poigra, nosi u sebi sudbinu čitavog jednog sveta, i zato nije ništa manje tragičan od Rakićevog izlaska iz poezije, iako je prošao bez »oproštajne pesme« i gotovo potpuno neprimećen: bez krika, s osmehom.

[33] *Kad zaspi savest.* — To je tekst *socijalno* intoniran, na liniji opšteg anti-ćiftinstva srpskih pesnika prve decenije, od Rakića do Pandurovića i Veljka Petrovića, od »aristokrata« do »dekadenata«. Ali, i sa Ćurčinom se dešavalo isto što i sa drugim pesnicima onog vremena: on je eksteriorizovao svoj sopstveni problem u svet. Njegov podsmeh svetu u kome je poštenje osuđeno na »neuspeh», i u kome se može govoriti o »smešnosti muške istrajnosti«, ne može *da »pokrije«* osnovni njegov ideal, na kome je i izgrađena njegova pesma (i čitava njegova poetika), a to je upravo ideal oslobođenosti od »muške istrajnosti«, niti može da pokrije njegovu sopstvenu stvarnost, koju odlikuje »nemoć dubljeg uverenja«. Iza rečenice, u ovom tekstu: ». . . razoriću svetinju čistih osećaja, iščupaću bol i čežnju iz duše«, leži osnovno njegovo pesničko iskustvo: iščupati bol i čežnju iz duše, to je ono što je pre svega hteo, u svome samo-ironičnom sentimentalizmu i pesničkoj igri na rubu trivijalnosti.

[34] *Veliko gađenje*

Radomir Konstantinović
BIĆE I JEZIK 1

Recenzenti: dr Prvoslav Ralić, dr Kasim Prohić • Korice i grafička oprema: Miodrag Popović • Korektura: korektorsko odeljenje *Prosvete* • Izdavači: IRO *Prosveta*, Beograd, Dobračina 30; IRO *Rad*, Beograd, Moše Pijade 8; IRO *Matica srpska*, Novi Sad, Svetozara Markovića 2 • Štampa: *Beogradski izdavačko-grafički zavod*, Beograd, Bulevar vojvode Mišića 17 • Štampano u 4.000 primeraka • 1983.